ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ա. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 1

ՅՈՒՆՈՒԱՐ 2001

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ա. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 1

ՅՈՒՆՈՒԱՐ 2001

ԳԱՀԻՐԷ

ԵՐԿՈՒ ԽՕՍՔ

1948 Մայիս 5-ին լոյս կը տեսնէր *Ջահակիր* շաբաթաթերթի առաջին թիւը, բոցավառ փարոս մը եւս աւելցնելով եգիպտահայ գաղութի լուսաւոր շրջապատին մէջ: Յաղթահարելով նիւթական ու բարոյական բազում դժուարութիւններ, *Ջահակիր* գոյատեւեց մինչեւ այսօր՝ շնորհիւ ոչ միայն իր խոհուն ու նուիրեալ խմբագիրներուն ու թղթակիցներուն, այլեւ ընթերցասէր հասարակութեան՝ որ լաւագոյն գնահատողը եղաւ թերթիս բազմամեայ վաստակին:

Աւելի քան կէսդարեայ գործունէութեան ընթացքին, *Ջահակիր* փորձած է արձագանգել գաղութային եւ համահայկական կարեւոր իրադարձութիւններուն: Յատուկ ուշադրութիւն դարձուցած է նաեւ հայ համայնքներու երաժշտական գործունէութեան, հրատարակած բազմաթիւ երաժշտական յօդուածներ եւ ակնարկներ: Ինչպէս սփիւռքահայ մամուլն ընդհանրապէս, թերթը ուղղուած ըլլալով ընթերցող լայն հասարակութեան՝ երաժշտական-մասնագիտական ուսումնասիրութիւններ բնականաբար դուրս պիտի մնային իր տեսադաշտէն:

Ահաւասիկ այս բացը լրացնելու միտումով, կը ձեռնարկենք լոյս ընծայել *Ծիծեռնակ* եռամսեայ հանդէսը՝ նուիրուած բացառապէս հայկական երաժշտութեան: Հանդէսին բնոյթը կը նախատեսուի ըլլալ գիտական-աքատեմիք: Պիտի բովանդակէ յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, երաժշտական ձեռնարկներու քննախօսականներ, հին ու նոր գիրքերու եւ ձայնագրութիւններու (սկաւառակներ, երիզներ, սալիկներ) գրախօսականներ, անտիպ կամ հնատիպ երաժշտութիւններու ձայնանիշերու հրատարակութիւններ, հին մամուլի էջերէն փրցուած յօդուածներու վերատպումներ եւ այլն: Հաճոյքով կ'ընդունինք տպագրել մեզի ուղարկուած լուրջ յօդուածներն ու քննախօսականները:

Կը փափաքինք նաեւ ունենալ Ձեր անկեղծ կարծիքը մեր հանդէսին մասին, որ մեծապէս պիտի օգնէ սրբագրելու մեր թերութիւնները եւ բարձրացնելու գիտական մակարդակը:

Խմբագրութիւն

ՀԱՄԱՌՕՏ ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹԻՒՆ՝ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԷՄՔԵՐ ՈՒ ԴԷՊՔԵՐ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՂ ՕՏԱՐ ՕՓԵՐԱՆԵՐՈՒ

Հայոց պատմութեան տարբեր էջեր հարուստ աղբիւրներ հանդիսացած են միջազգային բազմաթիւ օփերաներու լիպրեթթոներու: Որոշ լիպրեթթոներ ամբողջութեամբ հիմնուած են հայկական միջադէպերու վրայ, ուրիշներ՝ հայ դէմքեր ու դէպքեր օգտագործած են այլ երկիրներու պատմութիւնը չարահիւսելու ժամանակ: Գործող անձերուն մէջ կը գտնուին նաեւ Հայաստանի ոչ հայ թագաւորներ ու իշխաններ: Կը գտնուին նաեւ լիպրեթթոներ՝ ուր հայկական եղելութիւնները լիպրեթթիսթի գրական երեւակայութեան արդիւնքն են: Սոյն մատենագիտութեան նպատակն է՝ մեր հնարաւորութեան ներած սահմաններուն մէջ, ի մի բերել այս օփերաները, նշել անոնց կատարումի վայրն ու թուականը: Ըստ մեզի մատչելի նիւթերուն, փորձած ենք համառօտագրել լիպրեթթոներու բովանդակութեան միայն հայկական կողմը: Որոշ օփերաներու խորագիրներ ինքն ըստ ինքեան կը մատնեն հայկական բովանդակութիւն մը: Մեր դիտարկումի ոլորտէն դուրս է ճշտել, լրացնել ու մեկնաբանել պատմական եղելութիւններն ու թուականները: Մատենագիտութիւնը կարիք ունի յետագայ ճշտումներու եւ ամբողջացումի: Նիւթերը դասաւորուած են ըստ ժամանակագրական հերթականութեան:

Համառօտագրութիւններ՝
եր. - երաժշտութիւն
լիպ. - լիպրեթթօ
բեմ. - բեմադրութիւն (նշուած է առաջին բեմադրութեան թուականը)

1.- **ERISMENA**, dramma per musica, եր.՝ Francesco Cavalli, լիպ.՝ Aurelio Aureli, բեմ.՝ Վենետիկ, Ս. Ափոլլինարէ, 30 Դեկտեմբեր 1655: Լիպրեթթոյին նախաբանը՝ նախքան բուն օփերային սկիզբը, տեղի կ'ունենայ Հայաստանի մէջ:

2.-**ZENOBIA E RADAMISTO,** dramma per musica, եր.՝ Giovanni Legrenzi, լիպ.՝ I. Bentivoglio, բեմ՝ Ֆերրարա, Սան Սթեֆանօ, 1665: Վերախմբագրուած իբրեւ՝ **TIRIDATE,** dramma per musica, լիպ.-ի խմբագրութիւն՝ Nicolò Minato, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Սալվաթոր, 1668:

3.-**AMOR TRA L'ARMI, OVERO CORBULONE IN ARMENIA,** եր.՝ Lodovico Busca, լիպ.՝ Carlo Maria Maggi (1672-1673):

4.-**LA VIRTÙ TRIONFANTE DELL'AMORE E DELL'ODIO,** dramma per musica, եր.՝ Marc'Antonio Ziani, լիպ.՝ Francesco Silvani, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Սալվաթոր, 1691: Վերախմբագրուած իբրեւ՝ **GLI AMORI MINISTRI DELLA FORTUNA,** dramma per musica, բեմ՝ Միլան, Ռեճիօ Տուքալ, 1694: Գլխաւոր գործող անձերէն է Տիգրան Թագաւոր:

5.-**IL TIGRANE, RE D'ARMENIA,** dramma per musica, եր.՝ Tomaso Albinoni, լիպ.՝ Giulio Corradi, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Գասիանօ, 1697:

6.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ C. F. Pollarolo, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ Վենետիկ, 1700: Գործող անձերէն են՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

7.-**OCTAVIA,** singspiel, եր.՝ Reinhard Keiser, լիպ.՝ Barthold Feind, բեմ.՝ Համպուրկ, Թէաթրը ամ Կանցեմարքթ, 5 Օգոստոս 1705: Գործող անձերէն է՝ Հայոց թագաւոր Տիրիթ:

8.-**TIGRANE, RE D'ARMENIA,** dramma per musica, եր.՝ Antonio Maria Bononcini, լիպ.՝ Pietro Antonio Bernardoni, բեմ.՝ Վիեննա, Ֆաւորիթա, 25 Յուլիս 1710:

9.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Tomaso Albinoni, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ Ֆերրարա, Սան Սթեֆանօ, 1713: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

10.-**IL TIGRANE, O VERO L'EGUAL IMPEGNO D'AMORE E DI FEDE,** dramma per musica, եր.՝ Alessandro Scarlatti, լիպ.՝ Domenico Lalli, բեմ.՝ Նափոլի, Սան Պարթոլոմէօ, 16 Փետրուար 1715: Հայաստանի իշխանը կ'առեւանգէ Թոմիրիի զաւակին՝ Արքինթոյին, եւ զայն կը վերանուանէ Տիգրան: Տիգրան կը յաջորդէ Հայաստանի իշխանին:

11.-**LA VIRTÙ TRIONFANTE DELL'AMORE E DELL'ODIO,** dramma per musica, եր.՝ Alessandro Scarlatti, լիպ.՝ Francesco Silvani, բեմ.՝ Նափոլի, Փալածծօ ռէալէ, 3 Մայիս 1716: Գլխաւոր գործող անձերէն է Տիգրան թագաւոր:

12.-**L'AMOR DI FIGLIO NON CONOSCIUTO,** dramma per musica, եր.՝ Tomaso Albinoni, լիպ.՝ Domenico Lalli, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Անճելօ, 1716: Բովանդակութիւնը՝ *տե'ս* թիւ 10:

13.-**DIE GROSSMÜTHIGE TOMYRIS,** singspiel, եր.՝ Reinhard Keiser, լիպ. Johann Joachim Hoe, ըստ Domenico Lalli-ի *L'amor di figlio non conosciuto*-ին, բեմ.՝ Համպուրկ, Թէաթրը ամ Կանցեմարքթ, Յուլիս 1717: Տիգրան զաւակն է Թոմիրիս թագուհիին եւ սպայ անոր բանակին մէջ:

14.-**DIE ÜBER HASS UND LIEBE SIEGENDE BESTÄNDIGKEIT, ODER TIGRANES, KÖNIG VON ARMENIEN,** dramma per musica, եր.՝ Antonio Vivaldi, բեմ.՝ Համպուրկ, Կանցեմարքթ, 5 Մայիս 1719: Հայոց թագաւոր Տիգրանի մասին է:

15.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Gasparini, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ. 1719: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

16.-**RADAMISTO,** opera, եր.՝ Georg Friederich Haendel, լիպ.՝ անյայտ (կ'ենթադրուի՝ Nicola Haym կամ Matteo Noris), հիմնուած Domenico Lalli-ի *L'amor tirannico, o Zenobia*-ի վրայ: Ա. տարբերակ, բեմ.՝ Լոնտոն, Գինկզ Թէաթըր, 27 Ապրիլ 1720: Բ. տարբերակ, բեմ.՝ նոյն տեղը, 28 Դեկտեմբեր 1720: Գործողութիւնը տեղի կ'ունենայ Արաքս գետի ափին զտնուող անանուն քաղաքի մը մէջ, առաջին դարուն: Գործող անձերն են՝ Հայոց թագաւոր Տիրիթ եւ Պոնտոսի իշխան Տիգրան:

17.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Torri, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1720: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

18.-**NERONE,** tragedia per musica, եր.՝ Giuseppe Maria Orlandini, լիպ.՝ Agostin Piovene, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Կրիզոսթոմօ, 1721: Գործող անձերէն է Հայոց թագաւոր Տիրիթ:

19.-**LA VIRTÙ TRIONFANTE DELL'AMORE E DELL'ODIO, OVERO IL TIGRANE,** dramma per musica, եր.՝ Benedetto Micheli (Ա. արար եւ ինթերմեծծոներ),

Antonio Vivaldi (Բ. արար), N. Romaldo (Գ. արար), լիպ.՝ Francesco Silvani, բեմ.՝ Հռոմ, Գափրանիքա, 1724: Տիգրան թագաւորին մասին է:

20.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Sarro, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1722: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

21.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Ciampi, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1726: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

22.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Ariosti, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1727: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

23.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Ciampi, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1726: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

24.-**TIGRANE,** opera seria, եր.՝ Johann Adolf Hasse, լիպ.՝ Francesco Silvani, բեմ.՝ Նափոլի, Սան Պարթոլոմէօ, 4 Նոյեմբեր 1729: Տիգրան թագաւորին մասին է:

25.-**BERENICE,** dramma per musica, եր.՝ Domenico Natale Sarro, լիպ.՝ Papis, ըստ Francesco Silvani-ի *La virtù trionfante dell'odio e dell'amore*-ին, բեմ.՝ Հռոմ, Արճենթինա, 1732: Գործող անձերէն է Տիգրան թագաւոր:

26.-**CIRO IN ARMENIA,** festa teatrale, եր.՝ Georg Reutter, լիպ.՝ G. C. Pasquini, բեմ.՝ Վիեննա, 1 Հոկտեմբեր 1733:

27.-**TIGRANE,** dramma per musica, եր.՝ Giuseppe Antonio Paganelli, լիպ.՝ B. Vitturi, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Անճելօ, 1733: Տիգրան թագաւորին մասին է:

28.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Araia, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1735: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

29.-**ZENOBIA,** dramma per musica, եր.՝ Giovanni Bononcini, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Վիեննա, Ֆաւորիթա, 28 Օգոստոս 1737: Զենոպիա դուստրն է Հայոց Միհրդատ թագաւորին եւ հօր սպանութենէն ետք կը դառնայ Հայոց թագուհի:

30.-**TIRIDATE,** opera seria, եր.՝ Nicola Porpora, ըստ Pietro Metastasio-ի *Zenobia*-ին, բեմ.՝ Նափոլի, Սան Գարլօ, 19 Դեկտեմբեր 1740: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

31.-**ZENOBIA,** dramma per musica, եր.՝ Luca Antonio Predieri, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Վիեննա, Ֆաւորիթա, 28 Օգոստոս 1740: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

32.-**ZENOBIA,** եր.՝ G. Sbacchi, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ 1740: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

33.-**ZENOBIA,** եր.՝ Francesco Poncini Zilioli, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Փարմա, 1741: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

34.-**ZENOBIA,** եր.՝ Pellegrini, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ 1741: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

35.-**TIGRANE,** opera seria, եր.՝ Giuseppe Arena, լիպ.՝ Carlo Goldoni, ըստ Francesco Silvani-ի *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio*-ին, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Ճիովաննի Կրիզոսթոմօ, 18 Նոյեմբեր 1741: Տիգրան թագաւորին մասին է:

36.-**ZENOBIA,** dramma per musica, եր.՝ Gaetano Latilla, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Թուրին, Ռեճիօ, 1742: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

37.-**ZENOBIA UND RADAMISTUS,** opera seria, եր.՝ Giovanni Verocai, լիպ.՝ G. Schürmann, ըստ Pietro Metastasio-ի *Zenobia*-ին, բեմ.՝ Պրունզվիք, Հոֆթէաթըր, 1742: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

38.-**IL TIGRANE,** dramma per musica, եր.՝ Christoph Willibald Gluck, լիպ.՝ Carlo

Goldoni, ըստ Francesco Silvani-ի *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio*-ին, բեմ.՝ Գրեմա, 26 Սեպտեմբեր 1743: Հայոց Տիգրան թագաւորին մասին է:

39.-**POMPEO IN ARMENIA,** dramma per musica, եր.՝ Giuseppe Scarlatti, լիպ.՝ B. Vitturi, բեմ.՝ Փիզա, Փուպլիքօ, 1744:

40.-**IL TIGRANE,** opera seria, եր.՝ Daniel Dal Barba, լիպ.՝ Carlo Goldoni, ըստ Francesco Silvani-ի *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio*-ին, բեմ.՝ Վերոնա, Ֆիլար-մոնիքօ, 1744: Հայոց Տիգրան թագաւորին մասին է:

41.-**TIGRANE,** opera seria, եր.՝ Antonio Palella, լիպ.՝ Francesco Silvani, բեմ.՝ Նափոլի, Սան Գարլօ, 4 Նոյեմբեր 1745: Վերախմբագրութիւնն է Johann Adolf Hasse-ի նոյնանուն օփերային (*տե՛ս* թիւ 24):

42.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Manna, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1745: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

43.-**ZENOBIA,** եր.՝ Michieli, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ 1746: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

44.-**TIGRANE,** dramma per musica, եր.՝ Giovanni Battista Lampugnani, լիպ.՝ Carlo Goldoni, ըստ Francesco Silvani-ի *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio*-ին, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Անճելօ, 10 Մայիս 1747: Հայոց Տիգրան թագաւորին մասին է:

45.-**ZENOBIA,** opera seria, եր.՝ Pietro Pulli, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Միլան, Ռեճիօ Տուքալ, 26 Դեկտեմբեր 1748: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

49.-**CIRO IN ARMENIA,** opera seria, եր.՝ Daniel Dal Barba, լիպ.՝ G. Manfredini, բեմ.՝ Վերոնա, Նուովօ, 1750:

50.-**IL TIGRANE,** opera seria, եր.՝ Giuseppe Carcani, լիպ.՝ Carlo Goldoni, բեմ.՝ Միլան, Ռեճիօ Տուքալէ, Փետրուար 1750: Հայոց Տիգրան թագաւորին մասին է:

51.-**LA ZENOBIA,** dramma per musica, եր.՝ David Perez, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Միլան, Տուքալէ, 1751: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

52.-**POMPEO IN ARMENIA,** dramma per musica, եր.՝ Giuseppe Sarti, լիպ.՝ B. Virturi, բեմ.՝ Ֆաէնծա, Աքքատէմիա տէյ Ռիմոթի, 1752:

53.-**CIRO IN ARMENIA,** dramma serio, եր. եւ լիպ.՝ Maria Teresa Agnesi-Pinottini, բեմ.՝ Միլան, Ռեճիօ Տուքալ, 26 Դեկտեմբեր 1753:

54.-**ZENOBIA,** opera seria, եր.՝ Francesco Antonio Baldassare Uttini, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Գոփընհակ, Փետրուար 1754: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

55.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Perez, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1754: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

56.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Niccoló Jomelli, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1754: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

57.-**POMPEO MAGNO IN ARMENIA,** opera seria, եր.՝ Francisco Javier García Fajer, լիպ.՝ A. Guidi, բեմ.՝ Հռոմ, Տամէ, 1755:

58.-**TIGRANE,** եր.՝ Ferdinando Bertoni, բեմ.՝ 1755:

59.-**TIGRANE,** եր.՝ անյայտ, լիպ.՝ Carlo Goldoni, ըստ Francesco Silvani-ի *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio*-ին, բեմ.՝ Վենետիկ, 1756: Հայոց Տիգրան թագաւորին մասին է:

60.-**ZENOBIA,** opera seria, եր.՝ Niccolò Piccini, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Նափոլի, Սան Գարլօ, 18 Դեկտեմբեր 1756: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

61.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Bertoni, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1757: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

62.-**ZENOBIA,** opera seria, եր.՝ Gioacchino Cocchi, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Լոնտոն, Գինկզ Թէաթրը ին տը Հայմարքէթ, 10 Յունուար 1758: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

63.-**ZENOBIA,** եր.՝ G. B. Zingoni, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ 1760: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

64.-**ZENOBIA,** opera seria, եր.՝ Johann Adolf Hasse, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Վիեննա, 1761: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

65.-**TIGRANE,** opera seria, եր.՝ Niccolò Piccini, լիպ.՝ Carlo Goldoni, ըստ Francesco Silvani-ի *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio*-ին, բեմ.՝ Թուրին, Ռեճիօ, 1761: Հայոց Տիգրան թագաւորին մասին է:

66.-**LA ZENOBIA,** opera seria, եր.՝ Nicola Sala, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Նափոլի, Սան Գարլօ, 12 Յունուար 1761: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

67.-**ZENOBIA,** opera seria, եր.՝ Tommaso Traetta, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Լուչչա, 1761: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

68.-**ZENOBIA,** եր.՝ Giovanni Battista Pescetti, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Փատուա, Նուովօ, Յունիս 1761: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

69.-**TIGRANE,** dramma, եր.՝ Antonio Tozzi, լիպ.՝ Carlo Goldoni, ըստ Francesco Silvani-ի *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio*-ին, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Անճելօ, 19 Մայիս 1762: Հայոց Տիգրան թագաւորին մասին է:

70.-**LA ZENOBIA,** եր.՝ Joseph Friebert, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Փասօ, 1764: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

71.-**ZENOBIA,** եր.՝ Johann Gottfried Schwanenberger, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Պրունզվիք, 1765: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

72.-**TIGRANE,** opera seria, եր.՝ Giuseppe Colla, լիպ.՝ Francesco Silvani, բեմ.՝ Փարմա, Տուքալէ, 1766 կամ 1767: Հայոց Տիգրան թագաւորին մասին է:

73.-**TIGRANE,** եր.՝ Pietro Alessandro Gugliemi, բեմ.՝ Լոնտոն, Գինկզ Թէաթրը ին տը Հայմարքէթ, 1767:

74.-**ALESSANDRO IN ARMENIA,** dramma per musica, եր.՝ Giovanni Battista Borghi, լիպ.՝ C. Doriano, բեմ.՝ Վենետիկ, Սան Պենետեթթօ, 26 Նոյեմբեր 1768:

75.-**ZENOBIA,** dramma, եր.՝ Antonio Tozzi, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Միւնիխ, Հոֆ, Յունուար 1773: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

76.-**LUCIO VERO,** dramma per musica, եր.՝ Traetta, լիպ.՝ Apostolo Zeno, բեմ.՝ 1774: Գործող անձերէն է՝ Հայաստանի թագուհի Պերենիչէ:

77.-**LA ZENOBIA IN PALMIRA,** opera seria, եր.՝ Giuseppe Calegari, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Մոտենա, Պալատ, Յունուար 1779: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

78.-**ZENOBIA,** եր.՝ F. Sirotti, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ 1783: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

79.-**ZENOBIA,** եր.՝ Richard Mount Edgcumbe, լիպ.՝ Pietro Metastasio, բեմ.՝ Լոնտոն, Գինկզ Թէաթրը, 1800: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 29:

80.-**TIGRANE,** dramma eroico, եր.՝ Vincenzo Righini, բեմ.՝ Պերլին, 1800:

81.-**BERENICE, REGINA D'ARMENIA,** opera seria, եր.՝ Niccolò Antonio

Zingarelli, լիպ.՝ Jacopo Feretti, ըստ Apostolo Zeno-ի *Lucio Vero*-ին, բեմ.՝ Հռոմ, Վալլէ, 12 Նոյեմբեր 1811:

82.-**BERENICE D'ARMENIA,** opera seria, եր.՝ Carlo Evasio Soliva, լիպ.՝ Jacopo Feretti, ըստ Apostolo Zeno-ի *Lucio Vero*-ին, բեմ.՝ Թուրին, Ռեճիօ, Յունուար 1817:

83.-**POLIUTO,** tragedia lirica, եր.՝ Gaetano Donizetti, լիպ.՝ Salvadore Cammarano, ըստ Pierre Corneille-ի *Polyeucte*-ին, բեմ.՝ Նափոլի, Սան Գարլօ, 30 Նոյեմբեր 1848: Դէպքերը տեղի կ'ունենան Հայաստանի մայրաքաղաք Մելիտենէին մէջ, 257 թուականին:

84.-**POLYEUCTE,** opera, եր.՝ Charles-François Gounod, լիպ.՝ Jules Barbier եւ Michel Carré, ըստ Pierre Corneille-ի *Polyeucte*-ին, բեմ.՝ Փարիզ, Օփերա, 7 Հոկտեմբեր 1878: Բովանդակութիւնը՝ *տե՛ս* թիւ 83:

85.-**BERENICE IN ARMENIA,** եր.՝ John Lodge Ellerton, թուական՝ անյայտ (ԺԹ. դար):

Պատրաստեց՝ Հայկ Ասազեան

ԵԳԻՊՏԱՑԻ ՄԱՍՆԱԳԷՏՆԵՐՈՒ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ՝ ՆՈՒԻՐՈՒԱԾ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ

Ա

Այս եւ յետագայ թիւերուն մէջ թարգմանաբար կը հրատարակենք եգիպտացի երաժշտագէտներու եւ պատմաբաններու աշխատութիւններու մէջ տեղ գտած ուսումնասիրութիւններ՝ նուիրուած Հայ երաժշտութեան: Առաջինը տոքթ. Սամհա էլ-Խուլիի հատորն է՝ *Ազգայինը՝ Ի. դարու երաժշտութեան մէջ*, տպագրուած Քուէյթի մէջ, 1992-ին:

Եգիպտական երաժշտագիտութեան ծանօթ դէմքերէն է Սամհա էլ-Խուլի: 1972-1981-ին եղած է Գահիրէի երաժշտանոցի տնօրէն, 1982-1985-ին Արուեստի Կաճառի նախագահ: 1987-1989-ին հանդիսացած է Ֆլորիտայի համալսարանին այցելու դասախօս: Այժմ, Գահիրէի երաժշտանոցի երաժշտագիտութեան բաժինի փրոֆեսէօր է: Գրած ու թարգմանած է բազմաթիւ յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ՝ նուիրուած եգիպտական, արաբական եւ օտար երաժշտութեան: Մասնակցած է միջազգային համաժողովներու եւ փառատօներու: Արժանացած է եգիպտական կառավարութեան պետական չքանշանի:

Ազգայինը՝ Ի. դարու երաժշտութեան մէջ աշխատութիւնը (368 էջ) բաղկացած է հետեւեալ գլուխներէն.

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ-Սպանիա, Բրիտանիա, Սքանտինաւիա:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ-Միջին Եւրոպա եւ Պալքան:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ-Ռուսաստան եւ Խորհրդային Միութիւն:

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ-Միացեալ Նահանգներ եւ Լատինական Ամերիկա:

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ-Ազգայնականութեան արձագանգներ արեւելքի մէջ:

Խորհրդային Միութեան յատկացուած գլուխին մէջ, երաժշտագիտուհին կանգ կ'առնէ երկու Հայ երաժշտահաններու վրայ՝ Արամ Խաչատրեան (էջ 166-176) եւ Էդուարդ Միրզոյեան (էջ 185):Ստորեւ, թարգմանելով այս երկու հատուածները՝ չի նշանակեր որ կը բաշխենք ընտրութեան սկզբունքը եւ արծարծուած գաղափարները: Սակայն անոնք խիստ ուսանելի են՝ իմանալու եգիպտացի խոհուն մտաւորականի մը տեսակէտը Հայ երաժշտութեան մասին:

ԱԶԳԱՅԻՆԸ՝ Ի. ԴԱՐՈՒ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ ՄԷՋ

Հեղինակ՝ ՍԱՄՀԱ ԷԼ-ԽՈՒԼԻ

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ-ՌՈՒՍԱՍՏԱՆ ԵՒ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՄԻՈՒԹԻՒՆ

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆ (1903-1978)

Սակաւադէպ է՝ որ երաժշտահանները միջազգային ճանաչում արձանագրեն իրենց կենդանութեան: Խաչատրեան այդ սակաւաթիւ բախտաւորներէն է, քանզի իր երաժշտութիւնը՝ քառասունական թուականներէն ի վեր, կը հնչէ քաղաքակիրթ աշխարհի մայրաքաղաքներուն մէջ՝ դուրս թափանցելով իր երկիրին երկաթէ

վարագոյրէն եւ գրգռելով հասարակ ժողովուրդի հիացմունքը: Նոյնիսկ Եգիպտոսի մէջ գայն լսեց արեւմտեան երաժշտութեան հետ ոչ մէկ կապ ունեցող գիւղացին (1):

Այնուամենայնիւ, Խաչատրեան իր երկիրի ամենամեծ կամ ամենակարեւոր երաժշտահանը չի նկատուիր: Սակայն իր ընդարձակ ճանաչումը արդիւնքն է յատուկ «ժողովրդական» ընդունակութեան: Իր երաժշտութիւնը կ'արտայայտուի ստեղծագործ բայց ոչ բարդ լեզուով, որով դիւրութեամբ կը հասնի ունկնդիրներու սիրտերը եւ տեղ կը դրոշմէ իրենց երաժշտական փորձառութիւններուն մէջ: Այս յատուկ ընդունակութեան շնորհիւ է՝ որ աշխարհի ամէն կողմ Խաչատրեան դարձաւ իր երկիրի երաժշտութեան դեսպան: Բաւարար է յիշատակել՝ որ երբ 1968-ին հրաւիրուեցաւ Ամերիկա, կազմակերպուեցաւ ամբողջութեամբ իր ստեղծագործութիւններէն կազմուած նուագահանդէսներ՝ որոնց ընթացքին ան վարեց Ամերիկայի կարեւորագոյն նուագախումբերէն տասնվեց հատ:

ԽԱՉԱՏՐԵԱՆ ԵՒ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

Թէեւ Խաչատրեան կը սերի հայ ընտանիքէ սակայն ոչ Հայաստանի մէջ ծնած է, ոչ ալ կրթութիւնն ստացած այնտեղ: Երեսունվեց տարեկան էր՝ երբ առաջին անգամ կ'այցելէ Հայաստան: Թող չզարմանայ ընթերցողը եթէ իմանայ՝ թէ ան միշտ չէ որ կը գործածէր իր անունին այս ձեւը (2): Իր անունը Հայաստանի հետ սկսաւ կապուիլ դաշնակի քոնչերթոյին յաջողութենէն ետք՝ երբ համբաւը հաստատուեցաւ իբրեւ յաջող «ռուս» երաժշտահան: Ծնած եւ ապրած ըլլալով հայրենիքէն դուրս՝ Վրաստանի մէջ (որ պատմականօրէն Հայաստանին չէր պատկաներ), սկիզբը ան չձգտեցաւ իր հայ պատկանելութիւնը վաւերացնել: Հայաստանի հետ իր սերտ կապերը ամրացան Մոսկուայի մէջ հայկական երաժշտութեան փառատօնին մասնակցելէ ետք, երբ պետութիւնը զայն համարեց հայկական երաժշտութեան դեսպան (3): Պետութիւնը՝ փոքրամասնութիւններու ազգային արտայայտութիւնը քաջալերելու իր քաղաքականութեան աշխուժութեան գործնական փաստ մը գտաւ Խաչատրեանի յաջողութեան մէջ: Այդ թուականէն սկսեալ, ան համարուեցաւ Հայաստանի ազգային հերոսներէն մէկը եւ արժանացաւ անդադրում մեծարանքներու:

ԿԵԱՆՔԸ ԵՒ ԿՐԹՈՒԹԻՒՆԸ

Խաչատրեան ծնած է 1903-ին (4), Թիֆլիսի (Վրաստանի մայրաքաղաք) մէջ: Ծնողքը աղքատ էր սակայն երաժշտութեան եւ ժողովրդական պարի սիրահար: Առեւտրական դպրոցին մէջ կը սորվի նուագել փողային նուագարաններ, ինչպէս նաեւ ինքնաշխատանքով կը սորվի դաշնակ: Երբ իր աւագ եղբայրը կը մեկնի Մոսկուա, վերջինէն կը խնդրեն Կովկասի երիտասարդ արուեստագէտ տաղանդներ ներկայացնել: Եղբայրը՝ ի թիւս այլոց, կ'ընտրէ Արամին:

Արամ իր երաժշտական իսկական կրթութիւնը կը սկսի 1922-ին, «Կնեսին» երաժշտանոցին մէջ (5), ուր՝ համալսարանական ուսուցումին զուգահեռ, կը սկսի նուագել թաւջութակ: Ապա Կնեսինի հսկողութեամբ կ'ուսանի յօրինում եւ կը թողու համալսարանը՝ կեդրոնանալու երաժշտութեան վրայ: 1929-ին կ'ընդունուի Մոսկուայի երաժշտանոցը եւ յօրինում կ'ուսանի Միասքովսքիի մօտ (6)՝ որ կը հասկնայ իր աշակերտին ազգային հեռանկարները եւ ազատութիւն կը շնորհէ կովկասեան ֆոլքլորէն ներշնչուած իր եղանակներու դաշնակումային [harmonic] փորձարկումներուն: Խաչատրեան կը սկսի նոր հորիզոններ յայտնաբերել՝ Ֆրանսացի

տպաւորապաշտներուն եւ յատկապէս Ռաւէլին, արեւմուտքէն վերադարձած Փռոքոֆիեւին եւ Սքրիապինի կարգ մը նորարարութիւններուն մէջ: Ուսանողական տարիներէն կը սկսի կազմաւորուիլ իր ոճը՝ որուն գլխաւոր յատկանիշներէն էր բուռն սէրը փոլքլորային երանգաւորումներուն հանդէպ:

Յօրինողութիւն դասաւանդել սկսած է ուշ՝ յիսունական թուականներուն, «Կնեսին» երաժշտանոցին (ուր յետագային տնօրէն նշանակուեցաւ) եւ Մոսկուայի երաժշտանոցին մէջ: 1948-ի տագնապին ժամանակ վիրաւորական քննադատութիւն ուղղուեցաւ իր հասցէին, յեղափոխութեան երեսունամեակին առիթով՝ նուագախումբի, պղինձէ փողայիններու եւ երգեհոնի համար գրած ստեղծագործութեան համար (որ ոչ մէկ յաջողութիւն կ'արձանագրէ): Խաչատրեան այս տագնապը կ'ընդունի փիլիսոփայական ձեւով եւ իր «ներողութեան» մէջ կը նշէ՝ թէ ինք «ցանկացաւ հեռանալ ազգայինէն՝ դառնալու միջազգային»: 1953-ին Խաչատրեան պահանջեց ստեղծագործական առաւել ազատութիւն եւ քննադատեց Երաժշտահաններու Միութիւնը՝ ուր ակնառու անդամ էր, պնդելով անպայմանօրէն տարբերել ցուցմունքներ արձակելու եւ առարկայական քննադատութեան միջեւ (7): 1948-ի տագնապէն քիչ ետք վերստացաւ իր դիրքը, պետութիւնը պատուեց զայն եւ հանդիսացաւ արտասահմանի մէջ խորհրդային երաժշտութեան պաշտօնական ներկայացուցիչներէն մէկը: Տեղացին հրաւէրներ (յատկապէս Հարաւային եւ Միջին Ամերիկաներէն)՝ ընդ որում 1961-ի իր Եգիպտոս այցելութիւնը, ուր Գահիրէի Սեմֆոնիք Նուագախումբը՝ հեղինակին ղեկավարութեամբ, նուագեց իր կարգ մը հռչակաւոր ստեղծագործութիւնները (8):

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

Դժուար է խօսիլ իր ազգային ստեղծագործութիւններուն մասին՝ քանի որ անոնց ջախջախիչ մեծամասնութիւնը ազգային են եւ կը յատկանշուին ժողովրդական երաժշտութիւններու տարբեր ակունքներէ ներշնչուած «արեւելեան» չեշտով: Հետեւաբար, այստեղ լոյս կը սփռենք իր առաւել ազգային կամ առաւել տարածում գտած ստեղծագործութիւններուն վրայ եւ յատկապէս անոնց՝ որոնք նպաստեցին իր միջազգային հռչակի հաստատումին:

Իր առաջին ստեղծագործութիւններէն է նուագախումբի *Տաղանուագը*, որուն հինգ մասերուն մէջ օգտագործած է վրացական, հայկական եւ ուզպեքական հիմնանիւթեր [theme]: Կը յաջորդեն դաշնակի յայտնի քոնչերթոն (1936) եւ ջութակի յաջող քոնչերթոն (1940) (9): Պալէի բնագաւառին մէջ, յօրինեց *Երջանկութիւն* պալէն՝ ուր համախմբեց ուքրայնական եւ վրացական հիմնանիւթեր, ապա զայն ընդարձակեց ու զարգացուց լիպրեթթոյի եւ երաժշտութեան կարեւոր յաւելումներով եւ ներկայացուց *Գայեանէ* խորագիրով (1942 թուական): Այս պալէն Խաչատրեանին իրականացուց միջազգային յաջողութիւն եւ յատկապէս անկէ քաղուած նուագախումբի երկու նուագաշարերը՝ որոնք մինչեւ այսօր իր նուագախումբի գործերուն ամենասիրուածներէն եւ ամենատարածուածներէն են: Պատերազմի շրջանի տրամադրութիւնները բարձրացնելու համար՝ 1943-ին գրեց երկրորդ համանուագը [symphony] (որ կը պարունակէ զանգերու ղօղանջներ), որուն 1947-ին յաջորդեց թաւջութակի քոնչերթոն՝ նախկին երկու քոնչերթոներուն համեմատութեամբ արձանագրելով նուազ յաջողութիւն: Իսկ նուագախումբի, երգեհոնի եւ տասնհինգ թռոմբէթի համար գրած *Սիմֆոնիա-պոէմը* (10), բոլորովին տարբեր է մեզի յայտնի ոճէն: Ան ժողովրդականապէս

ձախողեցաւ եւ՝ ինչպէս նչեցինք, 1948-ին պատճառ հանդիսացաւ Ժտանովին կողմէ սուր քննադատութեան: Այնուհետեւ, կարճ ժամանակ մը իր հետաքրքրութիւնը ուղղեց չարժանկարներու երաժշտութեան, որոնցմէ յիշենք *Լենին*ը՝ որմէ քաղուած Լենինին ձօնուած «Սգոյ Քայլերգ»-ին ժողովրդականութիւնը տարածուեցաւ Խորհրդային Միութեան մէջ: Գրեց թատրերգութիւններու երաժշտութիւն, ինչպէս՝ Շեքսփիրի *Մաքպէթ*ը, Լերմոնթովի *Դիմակահանդէս*ը եւ ուրիշներ:

Գիտակցելով դաշնակին կարելիութիւնները՝ ան յատուկ ուշադրութիւն դարձուց այդ նուագարանին, թէեւ փոքրաթիւ գործեր թողեց, որոնցմէ ամենահռչակաւորն է *Թոքքաթա*ն (11): Ունի չարք մը այլ ստեղծագործութիւններ, ընդ որում երեխաներու համար նախատեսուած ուսուցանողական դիւրին գործերը մեծ տարածում գտան:

Սենեկային երաժշտութեան մէջ՝ քլարինէթի, ջութակի եւ դաշնակի եռանուագը (սոլ փոքրալար [minor]) արժանացաւ մեծ յաջողութեան (12): Ունի նաեւ հետաքրքրական ստեղծագործութիւններ ջութակի եւ դաշնակի համար, որոնցմէ նչենք *Երգ-պոէմ*ը՝ գորս 1929 թուականին ձօնեց աշուղին (իր ոճին մասին տե՛ս ստորեւ):

ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻ ՈՃԸ

Խաչատրեանի ոճը՝ ի տարբերութիւն իր ժամանակակակիցներու մեծամասնութեան, կայունացաւ ստեղծագործական ճանապարհի սկիզբէն: Հետեւաբար, անոր մասին կարելի է անդրադառնալ առանց փուլերու բաժանումի: Խաչատրեան գերազանց պատկերը կը ներկայացնէ փոքրամասնութիւններու երաժշտահանի մը՝ որ ազգային արտայայտութեան միջոցով իր ուղին գտաւ դէպի ժամանակակից երաժշտական աշխարհը: Իր երաժշտութեան յաջողութիւնը պարտական է բազմատեսակ ֆոլքլորիք տարրերուն՝ որոնց վրայ հիմնեց իր ոճը եւ զորս վարպետութեամբ մեկնաբանեց: Անոր նպաստեց մեղեդիական ստեղծագործութեան իր բնական տաղանդը, կչռութային կենսունակութիւնը եւ «հագներգային» [rhapsodic] ազատութեամբ արձակուած արտայայտութիւնը, որոնք կ'արտացոլեն Կովկասի ժողովուրդի անհատականութեան դէմքերէն մէկը:

Սակայն Խաչատրեան նեղ իմաստով ազգային մը չէ եւ ոչ ալ հոգեպէս մեկուսացած ռուսական երաժշտութեան հոսանքէն: Իր երաժշտութիւնը կ'արտացոլէ՝ ժողովրդական ազդեցութիւններու կողքին, մաս մը Պորոտինի հերոսականութենէն, Չայքովսքիի տռամաթիզմէն, Ռախմանինովի մելամաղձութենէն, քիչ մը Փռոքոֆիեւի սրութենէն եւ տինամիզմէն, եւ երբեմն ալ ցոյց կու տայ նմանութիւններ Սքրիապինի դաշնակումային [harmonic] նորարարութիւններուն հետ: Սկիզբէն երեւաց իր հիացմունքը ֆրանսական տպաւորապաշտներուն հանդէպ: Իր վրայ ազդեցութիւն ունեցաւ յատկապէս Ռաւէլի բաղադրումը [chromatism]՝ զոր կարողացաւ համաձուլել ժողովրդական գաղափարներուն հետ, գաղափարներ՝ որոնք մնացին իր գլխաւոր աղբիւրներէն մէկը եւ իր ոճական կազմաւորումին առանցքը: Այս բոլոր տարրերու հարստութիւններու հանրագումարէն Խաչատրեան հասաւ դիւրաճանաչ անհատական ոճի մը՝ որ ունկնդիրները գմայլեցուց իր մեղեդային գրաւչութեամբ եւ ժողովրդական նուագարաններու հնչողութիւնը արտացոլող վառ նուագախմբային երանգաւորումով:

Խաչատրեանի երաժշտութիւնը՝ հակառակ երբեմնի իրեն ուղղուած քննադատութեան (13), հեշտութեամբ կը թափանցէ ունկնդիրին ականջէն ու սիրտը: Ան կրնայ փիլիսոփայական խորութիւն չունենալ, բայց կը բաբախի կեանքի սէրով եւ

անմիջական ազդեցութիւն ունի Հասարակ ունկնդիրին վրայ: Խաչատրեան յատուկ կարծիք ունի իր ոճին առանցքը կազմող ժողովրդական երաժշտութեան մասին, զոր արտայայտած է յօդուածի մը մէջ (14), որմէ կը քաղենք Հետեւեալը. «Ժողովուրդին ստեղծագործած եղանակները կ'արտայայտեն իրարայաջորդ սերունդներու գաղափարներն ու զգացումները: Երաժշտահանին՝ այս ատաղձին օրինաւոր ժառանգորդին, կը մնայ ըմբռշխնել զայն՝ ստեղծելու իր անձնական գեղարուեստական տեսակէտը»: Նոյն յօդուածին մէջ կը նշէ՝ թէ իր դաշնակի քոնչերթոյի երկրորդ մասի Հիմնանիւթը զարգացուցած է Հին Թիֆլիսի մէջ տարածուած Հայկական ժողովրդական երգի ընդերքէն, որ կը նշանակէ՝ թէ ան բառացիօրէն չի կրկնօրինակեր ժողովրդական եղանակները, այլ պաՀպանելով բնօրինակին առանձնայատկութիւնը՝ ժողովրդական սերմը կը մշակէ գեղարուեստական ստեղծագործական մօտեցումով: Նշենք՝ որ ժողովրդականի նմանողութեամբ նոր Համարժէքներ ստեղծագործելը յառաջացած փուլ մըն է ազգային ոճով ժողովրդական երաժշտութիւն յօրինելու բնագաւառին մէջ:

Իր կապը ֆոլքլորին Հետ դարձաւ «երաժշտական մտածողութեան» կերպ՝ որ տարածուեցաւ իր ոճի բոլոր այլ տարրերուն վրայ, ինչպէս կշռոյթը, դաշնակումը, կառուցուածքը եւ երանգաւորումը: Իր ժողովրդական ներշնչանքին ակունքները կովկասեան են եւ ոչ միայն Հայկական՝ ինչպէս կը կարծուի: Ան Հաստատապէս ներշնչուած է Վրաստանի, Հայաստանի, Ազրպէճանի, երբեմն նոյնիսկ Ուքրայնայի եւ Ուզպեքիստանի երաժշտութիւններով: Իր ֆոլքլորային աղբիւրները կրնանք բաժնել երկու խումբի. առաջինը՝ «արեւմտեան», ինչպէս Վրաստանի (15), Ուքրայնայի եւ Հայաստանի երաժշտութիւնը, երկրորդը՝ «արեւելեան», ինչպէս Ազրպէճանի եւ Ուզպէքիստանի երաժշտութիւնը՝ որոնք թրքական, արաբական եւ պարսկական արմատներ ունին: Ան խորապէս ազդուած է նաեւ աշուղական արուեստէն: Աշուղները Կովկասի մէջ յայտնի շրջիկ երգիչներ են՝ որոնք արտասանութեան եւ երգի Համախառնուրդով Հին (նաեւ՝ նոր) բանաստեղծութեննէն քաղուածքներ կ'երգեն, նուագակցութեամբ թառի եւ քամանչայի (16), երբեմն ուտի եւ Հարուածային նուագարաններու (ինչպէս դափը եւ բարձրաձայն «խաննետէ» թմբուկը): Իրենց երգը ունի անկաշկանդ զարդոլորուն բնոյթ: Աշուղները մօտ են Եւրոպայի Թռուպատուրներուն կամ մեր ռապապայի երգիչներուն: Խաչատրեան անոնցմէ վերցուց թաքսիմի եւ Հագներգութեան ոճը:

Իր եղանակները Համաձայնութային [modal] են (այսինքն՝ միայն արեւմտեան մեծալար [major] եւ փոքրալար [minor] ձայնակայքերուն [tonality] մէջ չեն), զոր ազատօրէն կը ստեղծագործէ տարբեր աղբիւրներէ վերցուած ժողովրդական մասնիկներու վրայ: Ան ծանօթ է իր եղանակները արեւելեան ոգով կրկնուող զարդոլորումներով յարդարելու յատուկ ոճով (17): Եղանակներ Հնարագործելու իր ընդունակութիւնը երբեմն առաջնորդեց զինք ամբողջ մասեր կառուցելու (ինչպէս դաշնակի քոնչերթոն) մէկ Հիմնանիւթային [thematic] գաղափարի շուրջ, որ երաժշտագիտութեան մէջ յայտնի է «մոնոթեմաթիզմ» անունով: Ասիկա իր ոճին յատկանիշերէն մէկն է (18): Այլեւ աշուղական արուեստը իր արտացոլումը գտաւ կարգ մը ստեղծագործութիւններու մասերու կառուցուածքին մէջ՝ ուր կը տիրապետէ աշուղներու Համաձայնութային արուեստին բնորոշ Հագներգային անկաշկանդ ոճը, բան մը՝ որ երբեմն իր երաժշտութեան մէջ առաջացուց կառուցուածքի ամբողջութեան որոշ տկարացում:

Իսկ կշռոյթը՝ Խաչատրեանի ամենայայտնի դրսեւորումներէն է: Երաժշտահանը իր բնաւորութեան աշխոյժ յորձանքը կ'իրականացնէ բարդ եւ խաչաձեւեալ [cross rhythms] միակառոյց կշռոյթներով եւ անցանիչներով [syncopation]՝ որոնք ժողովրդական խսկական ակունքներու հետ յստակօրէն կապուած տարրեր են եւ ոչ թէ արեւմուտքը կրկնօրինակող ինքնանպատակ նորամուծութիւններ: Ան իր ստեղծագործութիւններու մեծամասնութեան մէջ կրքոտօրէն օգտագործած է բամբ ձայնառութիւնը [basso ostinato] (ինչպէս դաշնակի քոնչերթոյի երկրորդ մասին մէջ):

Խաչատրեանի դաշնակումային լեզուն կը մարմնաւորէ իր կապը Վրաստանի հետ: Ան շատ կը գործածէ մեծ եւ փոքր երկեակները, զարտուղութիւն դէպի երկրորդ կարգի ազգակցութեան ձայնակայքերը: Կը գործածէ վրացական ժողովրդական երաժշտութեան մէջ յայտնի դաշնեակ [chord] մը՝ որ կը միաւորէ չորրորդ եւ հինգերորդ աստիճանները միասին (19), ինչպէս նաեւ խիտ քաղաքրումը [chromatism]՝ որ միաձուլուելով միւս յատկանիշներուն հետ, կու գայ աւելցնել մասնագիտական յստակ ճաշակ մը իր ոճին մէջ: Խաչատրեան ունի դաշնակումային մտածելակերպ, հետեւաբար բազմաձայն [polyphonic] գծային հիւսուածքը ոչ այլ ինչ է՝ քան ոճական հակադրութիւն:

Ի վերջոյ, իր ոճական ամենասեւեռուն տարրերէն մէկը կը հանդիսանայ երանգաւորումը, որ յատկանշական է եւ երբեմն կ'արտացոլէ ժողովրդական նուագարաններու հնչողութիւնը: Խաչատրեան գիտէ նուագախումբի նուագարանները երանգաւորել ստեղծագործ գոյներով: Երբեմն, ժողովրդական նուագարաններու տպաւորութիւն թողելու համար կ'օգտագործէ հաղուագիւտ նուագարաններ (20): Իր նուագախմբային երանգաւորումը հարուստ է վառ եւ կենսուրախ գոյներով:

Ստորեւ, համառօտակի պիտի անդրադառնանք իր երկու սիրուած ստեղծագործութիւններուն մասին՝ որոնց ըմբռնումը չի պահանջեր յատուկ երաժշտական պատրաստութիւն:

ԴԱՇՆԱԿԻ ՔՈՆՉԵՐԹՕ

Չափազանցած չենք ըլլար եթէ ըսենք՝ թէ այս քոնչերթոն դարուս դաշնակի համար երբեւէ գրուած ամենածանօթ ստեղծագործութիւնն է: Յաջողութեան գաղտնիքը կը կայանայ ոչ թէ հայկական պատկանելութեան մէջ՝ քանզի իրականութեան մէջ ան աւելի մօտ է Վրաստանին, որքան իր մեղեդիական քաղցրութեան, կշռութային գրաւչութեան, նուագախմբային երանգաւորումի նորաբարութեան եւ դաշնակի գրելաձեւի գեղեցկութեան մէջ: Ան միաձուլում մըն է վիպապաշտական հոգիին եւ ժամանակակից ազգային ոճին ու կը հաստատէ ռուսական ամենագեղեցիկ աւանդոյթները: Զայն յօրինեց 1936 թուականին եւ առաջին անգամ նուագուեցաւ Մոսկուայի մէջ, երկու դաշնակով (21): Նուագախումբով կատարուեցաւ 1937-ին, Լեւ Օպորինի մենակատարութեամբ (22)՝ որուն ձօնուած է քոնչերթոն: Այս քոնչերթոյով կը հաստատագրուի Խաչատրեանի գեղարուեստական դիրքը Ռուսաստանի մէջ եւ այլուր:

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ.- Արագ եւ վեհ [maestoso]: Կը սկսի նուագախումբի ուժեղ նախաբանով, որմէ ետք դաշնակը կը ներկայացնէ առաջին գլխաւոր հիմնանիւթը (օր. 1), որ կը բնորոշուի երեք ձայնանիշէ կազմուած ճառախօսական բնոյթի ենթադասոյթով [motif], ուր կը գտնենք հարցադրում մը: Այնուհետեւ, հիմնանիւթը կը սկսի

զարգանալ նուագախումբի բաբախուն կշռոյթի նուագակցութեամբ: Կապող մասին մէջ կը լսենք դաշնակի յորդառատ զարդոլորումները, ուր՝ յստակ բարձրակէտէ մը ետք, մուտք կը գործէ երկրորդ գլխաւոր հակադիր հիմնանիւթը՝ զոր կը նուագէ օպուան (օր. 2): Հիմնանիւթը արեւելեան մելամաղձութեամբ է՝ զոր քիչ մը ետք դաշնակը կը վերստանձնէ թաքսիմի ոճով եւ թափանցիկ բնոյթով (օր. 3): Երաժշտութիւնը հետզհետէ կ'ուժեղանայ (մշակումի մասին մէջ) եւ դաշնակին կողմէ ցնցող խտութեամբ կը լսուի առաջին հիմնանիւթը, որուն կը յաջորդէ քատենցան, որ կը միաձուլէ ճառախօսութիւնն ու թափանցիկութիւնը՝ երկրորդ հիմնանիւթի վրձնահարուածներով: Երաժշտութիւնը կը վերածի չքեղ վերջաբանի:

Օր. 1 Առաջին մասի առաջին հիմնանիւթը

[Allegro ma non troppo e maestoso]

Օր. 2 Առաջին մասի երկրորդ հիմնանիւթը: Օպուա:

[Allegro ma non troppo e maestoso]

Օր. 3 Դաշնակ

Poco meno mosso

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ.– Կ'ընթանայ երգային, խիստ քաղցր հիմնանիւթի մը շուրջ (օր. 4) (23)՝ որ կը խօսի կովկասեան ժողովրդական հոգիով: Ամբողջ մասը բաղկացած է այս հիմնանիւթին վրայ կառուցուած հինգ փոփոխակով: Աչքի կը զարնէ նախադասութիւններու աւարտին՝ երկու կամ երեք անգամ զարդոլորուն դարձըւածքները կրկնելու երաժշտահանին ոճը: Այստեղ, ներշնչումի հոյակապ հպումով մը կը լսենք Փլեքսադոնի դողդողուն խշրտոցը:

Օր. 4 Երկրորդ մասի գլխաւոր հիմնանիւթը

[Andante con anima]

ԵՐՐՈՐԴ ՄԱՍ.– Ի հակադրութիւն նախորդին, ան կը բոցավառուի կենսունակութեամբ եւ կշռութային բաբախումով: Գրուած է ռոնտօ կառուցուածքով (24)՝ հիմնուած չնչահեղձ յորձանքով իրար յաջորդող կարգ մը ժողովրդական պարային

հիմնանիւթերու վրայ, որոնք կը ներկայանան պարարտ կչռութային ձայնառութեան վրայ եւ որոնց երանգաւորումը կը տարուբերի փայլուն եւ նուրբ արեւելեան գոյներու միջեւ: Աւարտումին մօտ, դաշնակը կ'առանձնանայ սանթուր նուագարանը կրկնօրինակող պարբերութեամբ մը: Քոնչերթոյի աւարտական հիմնանիւթի կատարումով կը վերայայտնուի նուագախումբը՝ թմբուկներու զարկերու նուագակցութեամբ, որմէ ետք կ'ամբարձի դաշնակը՝ գրաւիչ ու կենդանի վերջաբանով մը աւարտելու այս գործը:

ԳԱՅԵԱՆԷ

Դաշնակի քոնչերթոյին յաջողութենէն ետք, Մոսկուայի Հայկական երաժշտութեան փառատօնին համար՝ 1931 թուականին, Խաչատրեան կը յօրինէ *Երջանկութիւն* պալէն, որմէ ետք Հայաստան կը սկսի մեծարել զայն եւ հաստատել անոր ազգային պատկանելութիւնը: Այս երաժշտութեան մէջ, երաժշտահանը առիթ գտաւ յօրինելու խսկական հայկական եւ կովկասեան աղբիւրներէ ներշնչուած պարեր:

1942-ին՝ երկրորդ համաշխարհային պատերազմին ժամանակ, Խաչատրեան՝ գրող Տերժաւինի հետ, կ'աշխատի մշակել զայն՝ բացայայտելու այգային գաղափարները եւ թատերըգաբանական պայքարը: Կ'աւելցնէ կարեւոր երաժշտական մասեր եւ պալէն կը վերանուանէ՝ *Գայեանէ* (հայ սըբուհիի մը անունով՝ որուն կը վերագրուի քրիստոնէութեան մուտքը Հայաստան): Անխախմովայի պարուսուցութեամբ եւ մենապարութեամբ առաջին անգամ կը բեմադրուի Մոլոթովի մէջ (25) եւ կ'ընդունուի մեծ խանդավառութեամբ (26): Երաժշտահանը դարձեալ կը վերանայի երաժշտութիւնը եւ՝ լիպրեթթոյի փոփոխութեան զուգահեռ, կ'աւելցնէ շուրջ մէկ քառորդ տեւողութեամբ նոր երաժշտութիւն: Այս տեսքով պալէն բացառիկ յաջողութեամբ կը բեմադրուի 1952-ին, Լենինկրատի մէջ: Յետոյ կը բեմադրուի 1957-ին, Մոսկուայի մէջ, նոր երաժշտական յաւելումներով: Այս պալէի երաժշտութեան հիման վրայ Խաչատրեան գրեց երկու նուագաշար նուագախումբի համար (կազմուած տասներեք մասէ), որոնք մինչեւ այսօր իր նուագախումբի ամենասիրուած գործերէն են: Ասոր ապացոյցն է ծանօթ «Սուսերով պար»-ը՝ որ կը նուագուի տարբեր փոխադրութիւններով ու նուագարաններով, ներառեալ ճազի տարբերակով: *Գայեանէ*ի երաժշտութիւնը աչքի կը զարնէ չռայլ ազգային երանգաւորումով: Գրուած է նուագախումբի հնարաւորութիւններու բարձր տիրապետումով, ուր կչռոյթը կը հոսի Խաչատրեանին յատուկ հրավառութեամբ՝ թէեւ կը բովանդակէ նաեւ քնարական պարեր (24), ի դէմս «Լեզկինքա»-յին, «Սուսերով պար»-ին, «Քուրտ երիտասարդներ»-ուն եւ այլոց խստութեան եւ պնդութեան:

ՊԱՐԸ

Առանցքը զգացական պայքարն է, որ կը փառաբանէ անհատին երջանկութիւնը՝ երբ կը միանայ ընդհանուրի երջանկութեան հետ: Դէպքերը տեղի կ'ունենան հայկական հաւաքական հողագործական դաշտավայրի մէջ: Գործող անձերը տարբեր ազգերու կը պատկանին: Հայերն են՝ Գայեանէ, իր ամուսինը՝ գինով Գիքօն, որ կը համագործակցի աւազակներու հետ բամպակի պահեստը հրկիզելու, եւ Գիքոյին եղբայրը՝ Արմէն: Քուրտերն են՝ Այշա եւ իր հայրը Կամալ: Մաս կը կազմէ նաեւ քաջարի ռուս սպայ Քազանով: Պալէն լեցուն է տեղական կեանքի ժողովրդական պատկերներով, ինչպէս՝ բամպակահաւաք, գորգագործութիւն, ապա՝ քուրտերու ճամբարը եւ

լեռնային պարերը, այլեւ՝ բամպակի պաՀեստին Հրկիզումը: Գայեանէ լսած ըլլալով իր ամուսինին մասնակցութիւնը Հրկիզումին՝ բոլորին առջեւ կ'ամբաստանէ զայն: Գիքոյ կը փորձէ սպանել կնոջ ու դստեր: Գայեանէ կը վիրաւորուի եւ Գիքոյ ու Համագործակիցները կը ձերբակալուին: Վերջին տեսարանը կը ներկայացնէ արտին վերակառուցումը եւ Գայեանէի ու Քազանովի նշանադրութիւնը ու կը բովանդակէ տարբեր ազգութիւններու ժողովրդական պարերու շարք մը, որոնցմէ մէկն է ծանօթ «Սուսերով պար»-ը:

*Գայեանէ*ի երաժշտութեան ըմբռշխնումը դիւրամատչելի է բոլորին: Այստեղ կը փափաքինք մատնանշել Խաչատրեանին կարգ մը յաջող ներդրումները: Այսպէս, «Սուսերով պար»-ին մէջ երաժշտաՀանը մուծեց քսիլոֆոն նուագարանը՝ բաբախուն կշռութային ձայնառութեամբ: Երբեմն կը բարձրանայ պղինձներու «կանչեր»՝ աւելցնելով երաժշտութեան ջերմութիւնը: Միջին մասին մէջ, սաքսոֆոնը կ'երգէ զարդոլորուն Համաձայնութային [modal] Հիմնանիւթով, որ կը յատկանշուի մեծացած երկեակ ձայնաստիճանով (28): «Օրօրոցի երգ»-ին (29) մէջ երազային մթնոլորտ մը կը տիրէ, ուր աչքի կը զարնէ տաւիղը՝ նախապէս յիշատակուած ձեւով զարդոլորուած մեղեդիով մը (30): Կ'ընթանայ փոքրալար ձայնակայքի մէջ: Զայն կը յենէ մեղմ ձայնառութիւն մը եւ կ'աւարտի արեւելեան թեքում ունեցող վերջաւորութեամբ (31): Իսկ վրացական խստաբարոյ «Լեզկինքա» պարին մէջ՝ երաժշտաՀանը ժողովրդական պարի մթնոլորտը ստեղծեց շնորՀիւ թմբուկներու ուժեղ Հարուածներուն եւ «մեքենական» Հոսքին:

*Գայեանէ*ի երաժշտութեան մէջ Խաչատրեան գտաւ իր ստեղծագործական ազգային ընդունակութիւններու բացայայտումի լաւագոյն դաշտը (որ յետագային չկրկնուեցաւ *Սպարտակ* պալէին մէջ): Այստեղ շողշողաց ժողովրդական տարրերու վարպետ Համաձուլուածքի իր լաւագոյն առանձնայատկութիւնները, քողարկելով իր տկար կողմերը: Երաժշտութիւնը կենսուրախ է եւ սաՀուն ու կը ներկայացնէ արժէքաւոր պատկեր մը ժամանակակից ազգային երաժշտութեան թաքուն ուժերուն:

ԷԴՈՒԱՐԴ ՄԻՐԶՈՅԵԱՆ (1921-)

Խաչատրեանին յաջորդ սերունդը ներկայացնող Հայ երաժշտաՀան: Ուսանած է Երեւանի երաժշտանոցին, ապա Հայ Մշակութային Պալատին մէջ: Դասաւանդած է տարբեր տեղեր, որոնցմէ ամենակարեւորը երաժշտանոցին մէջ: Հանդիսացած է Հայաստանի ԵրաժշտաՀաններու Միութեան նախագաՀ եւ Մոսկուայի Կեդրոնական Միութեան անդամ: Յօրինած է բազմաթիւ ստեղծագործութիւններ նուագախումբի Համար, ինչպէս Պոէմներ, Սիմֆոնիք պարեր եւ իր ամենածանօթ ստեղծագործութիւնը՝ Սիմֆոնիա լարայիններու եւ Թիմբանիի Համար, որ ցոյց կու տայ իր երեւակայութեան ընդարձակութիւնը եւ երաժշտա-լեզուական յառաջադիմութիւնը:

Թրգմ.՝ Հ. Ա.

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-*Գայեանէ*ի պարերէն մէկուն Հիմնանիւթերէն [theme] մէկը եօթանասունական թուականներուն օգտագործուեցաւ Եգիպտոսի ձայնասփիւռի Հաղորդաշարերէն մէկուն մէջ եւ լայնօրէն տարածուեցաւ:

2.-Երբ սկիզբը Մոսկուա ճամբորդեց, երբեմն իր անունը կ'անուանէր Խաչատուրով:

3.-Անցեալ դարէն [իմա՝ ԺԹ. դարէն, Հ. Ա.] սկսեալ գոյութիւն ունէր Հայկական ազգային

երաժշտական դպրոց, որոնցմէ յայտնի են Կոմիտաս (1869-1935) եւ ապա՝ Ն. Տիգրանեան, Մելիքեան եւ ուրիշներ:

4.-Որոշ աղբիւրներ ծննդեան թուականը կը նշեն 1904 սակայն աւելի հաւանական է որ ան ծնած է 6 Յունիս 1903:

5.-Այս երաժշտանոցը այժմ մասնագիտացած է երաժշտական մանկավարժութեան մէջ:

6.-Ռուսաստանի մէջ արժանաւոր տեղ գրաւած երաժշտահան: Ապրած է 1881-1950: Գրած է դասական ոճով շուրջ 27 համանուագ [symphony]:

7.-Յօդուածը հրատարակեց Խորհրդային Երաժշտական Հանդէսին մէջ եւ ընդարձակ արձագանգ ունեցաւ արուեստագէտներու շրջանակին մէջ: Այնուհետեւ, 1954-ին ուրիշ յօդուած մը հրատարակեց՝ ուր հաստատեց երաժշտութեան նկատմամբ իր տեսակէտի փոփոխումը եւ իր կառչիլը խորհրդային երաժշտական կեանքի հիմնական սկզբունքներուն:

8.-Խաչատրեան Գահիրէի նուագախումբին հետ մեկնեցաւ Լիբանան եւ իր ստեղծագործութիւններէն կազմուած նուագահանդէսներ ղեկավարեց:

9.-Այս քոնչերթոն այժմ տարածուած է նաեւ սրինգի եւ նուագախումբի տարբերակով, զոր պատրաստեց Ճեմս Կալուէյ:

10.-Զայն յօրինեց 1947-ին՝ 1917-ի յեղափոխութեան երեսունամեայ տօնակատարութեան առիթով:

11.-Թոքքաթան վիրթիւոզ ստեղծագործութիւն մըն է՝ արագ հպումներով աղցուած:

12.-Այս եռանուագին մէջ, երաժշտահանը հիմնուեցաւ Կովկասի եւ Ուզպեքիստանի հիմնանիւթերու վրայ: Փռոքոֆիեւ զայն կը հաւնի եւ իր հետ կը վերցնէ ներկայացնելու արեւմուտքին: Ան սկզբնապէս գրուած էր թաւջութակի համար՝ որ յետոյ փոխարինուեցաւ քլարինէթով:

13.-Թերութիւններէն է՝ ձայնառութեան խիստ չափազանցում, կառուցուածքային որոշ տկարութիւններ եւ մեղեդիական զարդոլորուն դարձուածքներու միանուագ կրկնութիւն:

14.-Այս յօդուածը հրատարակուեցաւ *Սովեցքայա Մուզիքա* հանդէսին մէջ 1952-ին՝ զոր արտատպեցին արեւմտեան աղբիւրները (*տե՛ս* Boris Schwarz: *Music and musical life in Soviet Russia 1917-1970*, Norton & Company Inc., New York; Stanley Krebs: *Soviet composers and the development of Soviet music*, Norton & Company Inc., New York, 1970; James Bakst: *A history of Soviet music*, Dodd, Mead & Company, 1966):

15.-Վրաստանը ունի ֆոլքլորի երկու տարատեսակ, մէկը՝ մեղեդային, միւսը՝ բազմաձայն, որուն հնչողութիւնը բոլորովին կը տարբերի արեւմտեան բազմաձայնութենէն: Այս վերջինն է՝ զոր ազդեց Խաչատրեանի դաշնակումներուն վրայ:

16.-Թառը լարային նուագարան մըն է՝ որ կը նուագուի հարիչով եւ նման է թամպուրին: Իսկ քամանչան նման է ռապապային: Իրենց արուեստը կը կոչուի մուղամ:

17.-Խաչատրեան իր նախադասութիւններուն կ'աւելցնէ զարդոլորուն դարձըւածքներ, զորս երգային, երկար եղանակներու աւարտին երկիցս ու երիցս կը կրկնէ:

18.-Արեւմտեան երաժշտութեան կառուցուածքը հիմնուած է երկու հակադիր հիմնանիւթերու միաձուլումին վրայ, ինչպէս սոնաթի կառուցուածքը:

19.-*Տե՛ս* Պաքսթ եւ Քրեպս:

20.-Ինչպէս ֆլեքսադոնը՝ որ աւելի մշակուած է քան Musical saw-ը եւ որ կը կրկնօրինակէ հայկական ժողովրդական նուագարան մը:

21.-Զայն նուագեցին Պերթա Գազել եւ Ալեքս Քլումով: Այստեղ ան օգտագործեց իր անունին ռուսական ձեւը՝ Խաչատուրով:

22.-Լեւ Օպորին կը հանդիսանայ խորհրդային առաջին արուեստագէտներէն մէկը՝ որ փայլեցաւ միջազգային մրցոյթներու մէջ, քանզի ան դափնեկիր է 1927 թուականի Շոփէնի մրցոյթին:

23.-Այս հիմնանիւթն է՝ որուն մասին երաժշտահանը նշեց ժողովրդական երաժշտու-

թեան նուիրուած իր յօդուածին մէջ (*տե՛ս* էջ 14):

24.-Ռոնտօն ոլորատիպ կառուցուածք մըն է, հիմնուած մէկ գլխաւոր հիմնանիւթի վրայ՝ որ փոխն ի փոխ կը կրկնուի նուազ կարեւոր հիմնանիւթերու հետ: Նկատի ունենալով դաշնակի փայլուն ոճը, Խաչատրեանի քոնչերթոյին երրորդ մասը Պաքսթ կ'անուանէ «ռոնտօ թոքքաթա»:

25.-Ուրալի մէջ:

26.-Այս ստեղծագործութեան համար Խաչատրեանին առաջին անգամ ըլլալով շնորհուեցաւ Սթալինի մրցանակ (յետագային երկու անգամ եւս պիտի արժանանար նոյն մրցանակին):

27.-Ինչպէս «Օրօրոցի երգ»-ը, Գայեանէի եւ Քազանովի «Ատաճիօ»-ն եւ այլն:

28.-Կը նմանի մեր նահաւանտ համաձայնոյթին:

29.-Ուր Գայեանէ կ'երգէ իր երեխան քնացնելու համար:

30.-*Տե՛ս* էջ 14:

31.-Աւարտին՝ երաժշտահանը կը հնչեցնէ մեծացած քառեակը, որով երաժշտութիւնը կը ստանայ այս արեւելեան բնոյթը:

ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

Մեր Հանդէսի ձայնանիշերու բաժինը պատշաճ գտանք սկսիլ Եգիպտական եւ Հայկական Հանրապետութիւններու պետական օրհներգներով: Պետական օրհներգները ընդունուած է հրատարակել երգ-դաշնակի կամ երգչախումբ-դաշնակի համար: Մէկ կողմէն նկատի ունենալով՝ որ այս ձեւով յիշեալ օրհներգները արդէն հրատարակուած եւ տարածուած են, որով նորութիւն մը բերած պիտի չըլլանք մեր յարգելի ընթերցողներուն, միւս կողմէն՝ ելլելով հայկական երգչախումբի արուեստին մէջ լայն տարածում գտած a cappella ձեւէն, յարմար դատեցինք զանոնք հրատարակել քառաձայն չնուագակցուած երգչախումբի համար:

ԵԳԻՊՏՈՍԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՕՐՀՆԵՐԳ

Եգիպտական ազգային-հայրենասիրական ամենատարածուած երգերէն է *Պիլատի, պիլատի,* որուն բառերն ու եղանակը յօրինած է Սայէտ Տարուիշ (1892-1923): Երգը հանդիսացած է եգիպտացի ժողովուրդի ազատագրական պայքարի նուիրական արտայայտութիւնը, խոր դրոշմ թողելով ամենալայն խաւերու սիրտերուն մէջ: Նկատի ունենալով երգին վայելած ժողովրդականութիւնը՝ Եգիպտոսի կառավարութիւնը 1979 թուականին զայն խոհեմօրէն կ'ընդունի իբրեւ ազգային օրհներգ:

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՕՐՀՆԵՐԳ

ԺԹ. դարու հայ քաղաքային երաժշտութեան տարածուած նմոյշ մըն է *Իտալացի աղջկայ երգը*, ծանօթ՝ *Մեր Հայրենիք* խորագիրով: Բանաստեղծութեան հեղինակն է Միքայէլ Նալբանդեանց (1829-1866), որ զայն յօրինած է իտալերէն բանաստեղծութեան մը հետեւողութեամբ: Առաջին անգամ *Իտալացի աղջկայ երգ* խորագիրով եւ Կոմս Էմմանուէլ կեղծանունով կը հրատարակուի *Հիւսիսափայլ*ին մէջ (Մոսկուա, 1861) եւ անմիջապէս կ'արժանանայ ժողովրդական բարձր համակրութեան: Թէեւ բանաստեղծութիւնը Իտալիոյ ազատասիրական ձգտումները կ'արտայայտէ, սակայն իր հրահրող ու հայրենասիրական բովանդակութեան մէջ հայ ժողովուրդը արտացոլուած տեսաւ ի'ր տենչերը եւ յոյզերը: Հայութեան համար Իտալիան քող մըն էր թաքցնելու իր սեփական, բուն զգացումներն ու նկրտումները: Բաց աստի, Նալբանդեանցին գրական ոճը խիստ գեղեցիկ է ու անմիջական, որով դիւրութեամբ թափանցեց ժողովուրդի լայն խաւերու սիրտերը: Իսկ ժողովուրդը բանաստեղծութեան տարազելով պարզ մեղեդի մը, զայն դարձուց ամենասիրուած երգերէն մէկը: Ինչպէս յայտնի է, *Մեր Հայրենիք*ը՝ 1918-1920 թուականներու անկախութեան ժամանակ, կը դառնայ Հայաստանի պետական օրհներգը: Այնուհետեւ, հասկնալի պատճառներով, երգը կը ստանայ կուսակցական բնոյթ, մինչեւ մեր յաջորդ անկախութիւնը, երբ 1991 թուականին պետական որոշումով կը վերականգնուի իբրեւ Հայաստանի Հանրապետութեան օրհներգ: Այս առիթով, էական փոփոխութիւններ կը մուծուին բառերուն մէջ՝ զայն պատշաճեցնելու ժամանակակից իրականութեան ու հոգեբանութեան:

Այսպէս, 1918 թուականին կարելի էր երգել՝

Մեր Հայրենիք, թշուառ, անտէր,
Մեր թըշնամուց ոտնակոխ,
Իւր որդիքը արդ կանչում է,
Հանել իւր վրէժ, քէն ու ոխ:
......
Նայի՛ր նորան, երեք գունով՝
Նուիրական մեր նըշան,
Թո՛ղ փողփողի թըշնամու դէմ,
Թո՛ղ կործանուի սէգ Հըսկան:

(վերջին տողը *Հիւսիսափայլին* մէջ գրուած է՝ *Թո՛ղ կործանուի Աւստրիան*, եւ յետոյ փոխուած է ժողովուրդին կողմէ)

Սակայն Ի. դարու աւարտին՝ պետական որոշումով, նոյն տուները երգուելու էին այսպէս.

Մեր Հայրենիք, ազատ, անկախ,
Որ ապրել է դարէ դար,
Իր որդիքը արդ կանչում է
Ազատ, անկախ Հայաստան:
.....
Նայի՛ր նրան, երեք գոյնով,
Նուիրական մեր նշան,
Թո՛ղ փողփողի թշնամու դէմ,
Թո՛ղ միշտ պանծայ Հայաստան:

Փոփոխութեան ընթացքին առաջացած են որոշ անհարթութիւններ: Առաջին տան մէջ, *ազատ, անկախ* բառերուն երկիցս կրկնութիւնը կը տկարացնէ բանաստեղծական զարգացումին թափը եւ կը թուլացնէ *արդ կանչում է* նախադասութեան ներքին, տրամաբանական արտայայտչական ուժը: Խախտուած է նաեւ առաջին տան յանգաւորումը:

Երաժշտութեան տեսանկիւնէն, ինչպէս Գրիգոր Փիտէճեան կը գրէ՝ «անոր եղանակի մասին ծանօթութիւն չէ հասած մեզի»: Փիտէճեան կը շարունակէ՝ թէ «Ինծի համար պատանեկութեանս շրջանէն հարց էր եղած անոր ազգային պատկանելիութիւնը: 1950-ական թուականներուն, երբ Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան Դպրեվանքին ուսանող էի, երաժշտութեան ուսուցիչս, Պրն. Համբարձում Պէրպէրեան, օր մը, երբ նոր վերադարձած էր ճամբորդութենէ մը, մեզի՝ աշակերտներուս պատմեց թէ՝ ինչպէս Իտալիոյ մէջ, երբ բարեկամներով ճաշարան մը գացած էին, յաճախորդները զուարճացնող փոքր նուագախումբը այլ երգերու շարքին յանկարծ կատարեց նաեւ ծանօթ *Մեր Հայրենիքը*...: Վստահելով ուսուցչիս երաժշտական լսողութեան եւ հաւատալով անոր բացատրութեան, իմ հարցս լուծուեցաւ: Այժմ, կրնամ ըսել որ *Մեր Հայրենիք* հիմնին բառերն ու եղանակը իտալերէնէ առնուած են» (Գրիգոր Փիտէճեան, *Հայ յեղափոխական երգերուն տեղը հայ երաժշտութեան պատմութեան մէջ*, Նիւ Եորք, 1998, էջ 36-37):

Իտալացի աղջկայ երգը կը բովանդակէ եւրոպական մեծալար (major) ձայնակայքին (tonality) մէջ ընթացող պարզամիտ մեղեդի մը: Բառային շեշտերը յաճախ չեն համապատասխաներ երաժշտական շեշտերուն: Օրինակ, առաջին տան երաժշտական շեշտերը այսպէս կարելի է թարգմանել.

Մե՛ր Հայրե՛նիք, Թը՛շուառ, ա՛նտէր,
Մե՛ր Թըշնա՛մուց ո՛տնակո՛խ,
Ի՛ւր որդի՛քը ա՛րդ կանչո՛ւմ է,
Հա՛նել ի՛ւր վրէժ, քէ՛ն ու ո՛խ:

Երաժշտութիւնը՝ բանաւոր աւանդութեամբ փոխանցուելով սերունդէ սերունդ, հասած է զանազան տարբերակներով: Անոնցմէ մէկը հետեւեալն է (ըստ *Ձայնագրուած հայկական երգարանին*, օժանդակութեամբ Բ. Կանաչեանի եւ այլ հայ արուեստագէտներու, Կ. Պոլիս, 1909, էջ 21) (օր. 1).

ԻՏԱԼԱՑԻ ԱՂՋԿԱՅ ԵՐԳ

Օր. 1 **Tempo di marcia**

Մեր հայ - րե - նիք, թըշ - ուառ, ան - տէր, իւր թըշ - նամ - եաց ոտ - նա - կոխ,
իւր որ - դի - քը արդ կան - չում է, հա - նել իւր վրէժ, քէն ու ոխ,
իւր որ - դի - քը արդ կան - չում է հա - նել իւր վրէժ, քէն ու ոխ:

Ուրիշ տարբերակ մըն է նաեւ հետեւեալը (ըստ ***Գանձարան հայկական երգերու ժողովածուին***, երաժշտական խմբագիր՝ Աշոտ Պատմագրեան, Գահիրէ, էջ 17) (օր. 2).

ՄԵՐ ՀԱՅՐԵՆԻՔ

Օր. 2 **Moderato maestoso**

Մեր հայ - րե - նիք, թըշ - ուառ, ան - տէր, մեր թըշ - նա - մուց ոտ - նա - կոխ,
իր որ - դի - քը արդ կան - չում է հա - նել իր վրէժ, քէն ու ոխ,
իր որ - դի - քը արդ կան - չում է հա - նել իր վրէժ, քէն ու ոխ:

Անոնցմէ առաջին տարբերակն է՝ որ 1918-ին կ'ընդունուի պետական օրհներգ: Բարսեղ Կանաչեան (1885-1967) զայն կը մշակէ քառաձայն a cappella երգչախումբի համար, որ կը հրատարակուի *Հայ գուսան* ժողովածուի առաջին հատորին մէջ, Կ. Պոլիս, 1919, էջ 5:

1991-ին, Հայաստանի Հանրապետութիւնը կ'որդեգրէ այլ տարբերակ մը, ուր հանդէս եկող անցողիկ ձայնանիշերը՝ որոնք կը փոխարինեն երրեակային թռիչք-ներուն (հմմտ.՝ օրինակ, հատածներ 1 եւ 2-ի երրորդ բախումները), սահունութիւն եւ անուշութիւն մը կը մուծեն մեղեդիի հոգքին մէջ:

Մեր հրատարակութեան համար հիմնուեցանք Բ. Կանաչեանի վերոյիշեալ մշա-կումին վրայ, որ a cappella երգչախումբի մեզի յայտնի ամենաարտայայտիչ մշակումն է: Սակայն Կանաչեանի մեղեդին՝ զոր կ'երգեն գիլերը (soprani), հանդիսանալով 1918-ի տարբերակը, ստիպուեցանք փոխել՝ ըստ վաւերացուած նոր տարբերակին: Մեղեդիին անցողիկ ձայնանիշերը ոչ մէկ ազդեցութիւն ունենալով դաշնակումին (harmony) եւ կամ ընդհանուր բովանդակութեան վրայ, դաշնաւորումը կարողացանք ամբողջութեամբ պահպանել անփոփոխ: Բնականաբար, փոխեցինք նաեւ բառերը: Համոզուած ենք, որ Կանաչեան նոյն կերպով պիտի վերաբերուէր՝ եթէ ձեռքի տակ ունենար մեղեդիի այս տարբերակը:

Հ. Ա.

ԵԳԻՊՏՈՍԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՕՐՀՆԵՐԳ
NATIONAL ANTHEM OF EGYPT

Lyrics and music by SAYED DARWISH
Arranged by HAIG AVAKIAN

Tempo di marcia

Soprani
f
Bi - la - di, bi - la - di, bi - la - di la - ki hob - bi

Alti
f
Bi - la - di, bi - la - di, bi - la - di, la - fi hob - bi

Tenori
f
Bi - la - di, bi - la - di, bi - la - di la - ki hob - bi

Bassi
f
Bi - la - di, bi - la - di, bi - la - di la - ki hob - bi

wa fu - a - di, bi - la - di, bi - la - di, bi -

wa fu - a - di, bi - la - di, bi - la - di, bi -

wa fu - a - di, bi - la - di, bi - la - di, bi -

wa fu - a - di, bi - la - di, bi - la - di, bi -

la - di la - ki hob - bi wa fu - a -

la - di la - ki hob - bi wa fu - a -

la - di la - ki hob - bi wa fu - a -

la - di la - ki hob - bi wa fu - a -

p
di, Mis-ru ya om - mal - bi - lad an - ti gha - ya-

p
di, Mis-ru ya om - mal - bi - lad an - ti gha - ya-

p
di, om-moul - bi - lad

p
di, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr,

ti wal - mu - rad wa a' - la kul - lil i' - bad

ti wal - mu - rad wa a' - la kul - lil i' - bad

oual - mu - rad kul - lil i'-

Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr, Misr,

cresc. f
kam li - ni - li - ki min a - ya - di. Bi -

cresc. f
kam - li - ni - li - ki min a - ya - di. Bi -

cresc. f
bad kam li - ni - li - ki min a - ya - di. Bi -

cresc. f
Misr, kam li - ni - li - ki min a - ya - di. Bi -

la - di, bi - la - di, bi - la - di la - ki hob - bi
la - di, bi - la - di, bi - la - di la - ki hob - bi
la - di, bi - la - di, bi - la - di la - ki hob - bi
la - di, bi - la - di, bi - la - di la - ki hob - bi

wa fu - a - di, bi - la - di, bi - la - di, bi - la -
wa fu - a - di, bi - la - di, bi - la - di, bi - la -
wa fu - a - di, bi - la - di, bi - la - di, bi - la -
wa fu - a - di, bi - la - di, bi - la - di, bi - la -

rit.
di la - ki hob - bi wa fu - a - di.
rit.
di la - ki hob - bi wa fu - a - di.
rit.
di la - ki hob - bi wa fu - a - di.
rit.
di la - ki hob - bi wa fu - a - di.

بلادي بلادي بلادي
بلادي بلادي بلادي
مصر يا أم البلاد
وعلى كل العباد
بلادي بلادي بلادي
بلادي بلادي بلادي

لك حبي و فؤادي
لك حبي و فؤادي
أنت غايتي والمراد
كم لنيلك من أيادي
لك حبي و فؤادي
لك حبي و فؤادي

Biladi biladi biladi
Biladi biladi biladi
Misr ya omm albilad
Wa a'la kullile'bad
Biladi biladi biladi
Biladi biladi biladi

Laki hobbi wa fuadi
Laki hobbi wa fuadi.
Anti ghayati walmurad
Kam liniliki min ayadi.
Laki hobbi wa fuadi
Laki hobbi wa fuadi.

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՕՐՀՆԵՐԳ
NATIONAL ANTHEM OF ARMENIA

Մշակում՝ ըստ ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱՉԵԱՆԻ
Arranged by PARSEGH GANACHIAN

Ջերմ եւ սերտիւ ♩= 92

ուժգին

Զիլ Soprani
Մեր հայ - րե - նիք, ա - զատ ան - կախ, որ ապ-րել է դա - րէ դար,

Բարձր Alti
Մեր հայ - րե - նիք, ա - զատ ան - կախ, որ ապ-րել է դա - րէ դար,

Սուկ Tenori
Մեր հայ - րե - նիք, ա - զատ ան - կախ, որ ապ-րել է դա - րէ դար,

Բամբ Bassi
Մեր հայ - րե - նիք, ա - զատ ան - կախ, որ ապ-րել է դա - րէ դար,

իր որ - դի - քը արդ կան - չում է ա - զատ ան - կախ Հա - յաս - տան,

իր որ - դի - քը արդ կան - չում է ա - զատ ան - կախ Հա - յաս - տան,

իր որ - դի - քը արդ կան - չում է ա - զատ ան - կախ Հա - յաս - տան,

իր որ - դի - քը արդ կան - չում է ա - զատ ան - կախ Հա - յաս - տան,

իր որ - դի - քը արդ կան - չում է ա - զատ ան - կախ Հա - յաս - տան:

իր որ - դի - քը արդ կան - չում է ա - զատ ան - կախ Հա - յաս - տան:

իր որ - դի - քը արդ կան - չում է ա - զատ ան - կախ Հա - յաս - տան:

իր որ - դի - քը արդ կան - չում է ա - զատ ան - կախ Հա - յաս - տան:

Մեր հայրենիք, ազատ անկախ,
Որ ապրել է դարէ դար,
Իր որդիքը արդ կանչում է
Ազատ, անկախ Հայաստան:

Ահա՛, եղբայր, քեզ մի դրօշ,
Որ իմ ձեռքով գործեցի,
Գիշերները ես քուն չեղայ,
Արտասուքով լուացի:

Նայի՛ր նրան երեք գոյնով,
Նուիրական մեր նշան,
Թո՛ղ փողփողի թշնամու դէմ,
Թո՛ղ միշտ պանծայ Հայաստան:

Ամենայն տեղ մահը մի է,
Մարդ մի անգամ պիտ՝ մեռնի,
Բայց երանի՜՝ որ իւր ազգի
Ազատութեան կը զոհուի:

Իբր շարունակութիւն այս թիւին մէջ լոյս տեսած «Համառօտ մատենագիտութիւն՝ Հայկական դէմքեր ու դէպքեր բովանդակող օտար օփերաներու» յօդուածին, ձայնանիշերու բաժինին մէջ կը հրատարակենք քաղուածք մը այդ օփերաներէն: Ընտրեցինք Շարլ Կունոյի *Polyeucte* օփերայէն հատուած մը: Ինչպէս նշեցինք, լիպրեթթօն հիմնուած է Փիէր Գորնէյի համանուն թատրերգութեան վրայ, որուն դէպքերը՝ ըստ հեղինակին, տեղի կ'ունենան Հայաստանի մարաքաղաք Մելիտենէին մէջ, 257 թուականին: Նիւթը կը մարմնաւորէ քրիստոնէական անձնազոհութեան գաղափարը: Կունոյի *Polyeucte*-ը կը տպագրուի 1878-ին, առաջին բեմադրութեան տարին: Անմիջապէս տարբեր հրատարակչատուներ կը վերատպեն անկէ քաղուածքներ: Օրինակ, ընդամենը երկու տարի ետք, 1880-ին, Նիւ Եորքի Spear & Dehnhoff կը տպագրէ *Invocation à Vesta* (***Աղերս առ Եստա***)՝ անգլերէն թարգմանութեամբ հանդերձ: Շատ չանցած, յաջորդաբար 1884 եւ 1885-ին, Նիւ Եորքի Schirmer-ը նոյն հատուածը երկու անգամ կը վերահրատարակէ տարբեր ձայնակայքերու (tonality) մէջ՝ անգլերէն ուրիշ թարգմանութեամբ մը: Առանձին կը հրատարակուին նաեւ Սեքսթուսի պարքարոլը եւ այլն: Կունոյի *Polyeucte*-ը թէեւ չունենար իր միւս օփերաներուն մշտական յաջողութիւնը, բայց տարբեր հատուածներ տակաւին կը գրաւեն իրենց քնքոյշ քնարականութեամբ: Անոնցմէ մէկն է *Invocation à Vesta*, զոր կ'երգէ Փաուլինա, Եստայի տաճարին մէջ (երկրորդ արար): Զայն կը հրատարակենք՝ ըստ 1884 թուականի Նիւ Եորքի պատմական հրատարակութեան, զանց առնելով անգլերէն բառերը.

POLYEUCTE

Invocation à Vesta

Poème de
JULES BARBIER et MICHEL CARRÉ

Musique de
CHARLES GOUNOD

Moderato

f *dim.* *p*

À Ves - ta por - tez vos of - fran - des! De - vant el - le je vais m'in - cli - ner a - vec vous! Dé - po - sez a - vec ces guir - lan - des, Ces ta - blet - tes à ses ge - noux.

p *p* *pp suivez*

Andante non troppo

p

cresc.

cresc.
accelerando poco

Tempo I

p

Chas - te dé - es - se en qui j'ès - pè - re,

dim.

riten.

p

p

Si je fus do - ci - le, si je fus do - cile à tes lois,

Si, pour o - bé -

p

ir, pour o - bé - ir à mon pè - re, J'ac - cep - tai,

j'ac - cep - tai l'é - poux de son choix, E - xauce au - jour -

d'hui, e - xau - ce ma pri - è - re! Ves - ta, Ves -

ta, deigne é - cou - ter ma voix! deigne é - cou - ter ma

p *cresc.*

voix! E - xau - ce ma pri - è - re, Dei - gne é - cou - ter ma

p *cresc.* *f*

voix, deigne é - cou - ter ma voix!

dim. *p* *p*

dim. *p*

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

Հայկական մամուլի պատմութեան մէջ իր արժանաւոր տեղը կը գրաւէ Թիֆլիսի *Մշակը*՝ որ տասնեակ տարիներ շարունակ (1872-1921), նուիրական սիրով ու անձնազոհութեամբ՝ սնած, ուղղած ու հրահրած է հայ ժողովուրդի միտքն ու սիրտը:

Երաժշտութիւնը սկիզբէն եւեթ եղած է *Մշակի* գլխաւոր հետաքրքրութիւններէն մէկը: Երաժշտութեան մասին առաջին լուրը հրատարակած է 1872 Յունուար 27-ին, «Խառն լուրեր» սիւնակին մէջ: Լուրը հետեւեալն է.

Գալու փետրվարի հինգին լինելու է իտալական թատրոնում օրիորդ Ֆէրրարու բէնէֆիսը: Այս բէնէֆիսը մեզ համար առանձին հետաքրքրական է այն բանով, որ օրիորդ Ֆէրրարին, իբրեւ նուէր մեր համաքաղաքացի հայերին, երգելու է մեր ազգային «Ծիծեռնակ ծիծեռնակ» եւ «Խնդա՛ այսօր» երգերը, եւ նմանապէս մի Վրաց երգ:

Երաժշտական լուրերուն եւ յօդուածներուն քանակը հետզհետէ կ'աւելնայ: Ստորեւ կը վերահրատարակենք *Մշակի* հիմնադիր եւ բազմամեայ խմբագիր Գրիգոր Արծրունիի՝ երաժշտական հարցերու նուիրուած բազմաթիւ առաջնորդող խմբագրականներէն երկու հատ, որոնք ցոյց կու տան մեծանուն հրապարակախօսի համարձակ գրիչը եւ ուղղամիտ կողմնորոշումը:

Խմբգր.

ՏԱՂԱՆԴՆԵՐԸ ԿՈՐՉՈՒՄ ԵՆ

Ի՞նչքան տաղանդներ կան հայոց ազգի մէջ, - ո՞վ է դիտել, քննել ու գնահատել նրանց:

Մի երիտասարդ է յայտնվում, որ տաղանդ ունի դէպի վինուորական արհեստը, բայց նա աղքատ տղայ է: Ո՞վ է նրան օգնում, ով է նրան ուղարկում վինուորական դպրոց, - ոչ ոք: Բայց երբ որ այդ տղան դառնում է մի Լազարեվ, մի Տէր-Ղուկասօվ, մի Շէլկօվնիկօվ, - մենք թէեւ ոչինչ չենք արել նրան օգնելու համար, փքվում, պարծենում ենք, որ ունենք Լազարեվներ, Տէր-Ղուկասօվներ, Շէլկօվնիկօվներ:

Մի աղքատ տղայ ձիրք է ցոյց տալիս դէպի նկարչութիւն: Նրան կամ ոչ ոք մեզանից, մեր հարուստներից չէ օգնում, կամ օգնում են օտարները: Անյայտ, աղքատ տղան դառնում է մի երեւելի նկարիչ, մի Այվազօվսկի, - եւ ահա մենք ոչինչ չարած պարծենում ենք, որ ունենք մի Այվազօվսկի...

Մեր հարուստները, ինչպէս նորերումս ասեցինք, տգէտ, անկարգացած, անգրագէտ մարդիկ են, նրանց ի՞նչ փոյթ հայ հասարակութեան մէջ յայտնվող տաղանդներ. նրանք ոչ պէտք ունեն այդ տաղանդներին նպաստելու, ոչ էլ կարող են նրանց գնահատել, իսկ հասարակութեան մէջ չը կայ համերաշխութիւն, որ կարողանանք հիմնաւոր ընկերութիւններ կազմել, բարեգործական ընկերութիւններ հիմնել մեր մէջ յայտնվող տաղանդներին ուսում տալու համար:

Եւ ահա այդ տաղանդները կորչում, անհետանում են մեր մէջ ապարդիւն կերպով:

Երէկ մեզ աջողվեցաւ լսել կօնցէրտի մէջ մի հայ երիտասարդի, պ. Մօյինեանի ձայնը: Պարոնի ձայնը մի շատ հազուագիւտ տէնօրի ձայն է. դա կատարեալ գանձ է, թէեւ անմշակ, անկարգացած գանձ է: Եթէ պարոնը ուսում առնի, նա կարող է մի ճշմարիտ երեւելի երգիչ դառնալ: Տէնօրները առհասարակ հազ-

ւագիտ են աշխարհիս երեսին, բայց մանաւանդ այդ տեսակ բարձր, մաքուր, կօրեղ եւ մետալական հնչիւնով տէնօրներ: Բայց ո՞վ է օգնում նրան որ իր ուսումը շարունակի. ոչ ոք: Նա ինքն միջոցներ չունի, որ գնայ Ս. Պետերբուրգի կօնսէրվատօրիա, երաժշտական դպրոցը. նա տալիս է մի կօնցէրտ Թիֆլիսում, - եւ գրեթէ ոչ ոք չէ գալիս, իսկ մեր հարուստները վերադարձնում են նրան իրանց ուղարկած տոմսակը, մի կօպէկ էլ չը վճարելով իրանց ստացած տոմսակի համար...

Բայց եթէ ժամանակով, որի մէջ մենք կասկած չունենք, նոյն Մօյինեան երեւելի երգիչ կը դառնայ, նոյն հայերը կը պարծենան, որ կայ մի երեւելի հայ երգիչ, որ օպէրաներումն է երգում, թէեւ իրանք ոչինչ չեն արել նրան օգնելու ուսում աւարտելու համար, ամսական մի յիսուն րուբլ էլ չը տուեցին, որ մի չորս հինգ տարի սովորի երաժշտական դպրոցում, իսկ խեղճը գուցէ իր կօպէկներով, գուցէ օտարների հաշւով կը սովորի...

Ինչով բացատրել այն անմխիթար երեւոյթը որ հայերի մէջ չը կայ ոչինչ հասարակական համերաշխութիւն, որ հայերը անընդունակ են ընկերութեամբ, ընկերակցութեամբ գործել:

Թիւրքաց եւ պարսից տիրապետութեան դարեւոր ստրկութեան տակ հայը ընտելացել է այն մտքին, որ ամեն մարդ եսական պէտք է դառնայ, միմիայն իր մասին եւ իր ընտանիքի մասին հոգայ, իր համար իր սնդուկում փողեր դիզի, իսկ հասարակութեան հետ նրա կապերը խզվեցան. մեր մէջ այլ եւս չը մնաց ոչինչ հասարակական կապ... Այդ է պատճառը որ հայը չէ ըմբռնում ոչ հասարակութեան, ոչ ազգութեան, ոչ էլ հայրենիքի գաղափարները: Նրանք հաւաքական գաղափարներ են, որոնց կարելի է հասնել հասարակական յաջորդական կրթութեամբ: Հայի համար մատչելի է միայն մի գաղափար. իր անձի եւ իր ընտանիքի նեղ գաղափարը, քանի որ ընտանիքը նոյնպէս իր համար գոյութիւն ունի: Հայը ապրում է միայն իր փորի համար, իսկ փողերը դիզում է իր ժառանգների համար:

Հայը որպէս իր ժառանգների վրա, նայում է միմիայն իր սեփական, իր կնոջից ծնված երեխաների վրա, բայց նա դեռ չէ հասել այն հասկացողութեանը, որ ամբողջ ազգի զաւակները մեր ժառանգներն են, որ մի ազգի ներկայ սերունդի ժառանգները նոյն ազգի ապագայ սերունդներն են:

Գրիգոր Արծրունի

Մշակ, Թիֆլիս, 15 (27) Օգոստոս 1881, թիւ 151, էջ 1

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՐԹՈՒԹԻՒՆ

Շատ քիչ ազգ կայ աշխարհիս երեսին որ հայերի պէս բուն գործնական ոգու հետ միացնէր այդքան բնական ձիրքեր գեղարուեստի, նկարչութեան, երաժըշտութեան, երգեցողութեան եւ այլն: Բայց, դժբաղդաբար, այդ բոլոր ձիրքերը մնում են անմշակ մեր մէջ:

Փետրվարի 21-ին դուրս գալով կօնցէրտից եւ գտնվելով Մարիամեան-Անանեան դպրոցի աշակերտուհիների խօրական ներդաշնակ երգեցողութեան, պ. պ. Ալիխանօվի, Կօրգանօվի, օր. Խօսրօեվի խաղի տպաւորութեան տակ, մենք ակամայ մեկ հարց էինք առաջարկում. ո՞րքան տաղանդներ կը ծնեցնէր ազգը, եթէ մեկանում գեղարուեստական եւ երաժշտական կրթութիւնը արհամարհված չը լինէր:

Երաժշտական այբբէնը չիմացող ծխական դպրոցի օրիորդները, առաջնորդութեամբ երաժշտութեան գործի մէջ մի ինքնուս վարժապետի, երիտասարդ

քահանայ Յովսէփեանի, կազմեցին մի երգեցիկ խումբ, որ երաժշտութեան մէջ կրթված կազմակերպված երգեցիկ խմբի տպաւորութիւն է գործում:

Ո՜րքան աւելի առաջադիմութիւն կանէր հայոց նոր սերունդը գեղարուեստի եւ երաժշտութեան մէջ, եթէ գեղարուեստը եւ երաժշտութիւնը կանոնաւոր դիրք ստանային մեկանում, եթէ մեր նոր սերունդին տրվէր գեղարուեստական եւ երաժշտական խիստ կրթութիւն:

Երաժշտական խիստ եւ կանոնաւոր կրթութեան բացակայութեան մասին մեր ցաւակցութիւնը յայտնելով, մենք դիմեցինք կօնցէրտի ժամանակ Գայեանեան դպրոցի տեսուչ պ. Խօսրօեվին եւ Թիֆլիսի երաժշտական դպրոցի կառավարիչներից մինին, պ. Ալիխանօվին, հարցնելով նրանց, արդե՞օք հնար չը կայ գոնէ մեր օրիորդաց դպրոցներում մտցնել երգեցողութեան կանոնաւոր ուսում: Պ. Ալիխանօվ յայտնեց իր պատրաստականութիւնը ձրիապէս երգեցողութեան դասեր տալ այդ երկու դպրոցների աշակերտուհիներին, կազմելով երկուսից մի երգեցիկ խումբ, եթէ այդ երկու դպրոցների վարչութիւնները գոնէ շաբաթը մի կամ երկու անգամ համաձայնվեն ուղարկել իրանց սանուհիներին երաժշտական դպրոցը:

Չենք կարող չը դիմել Գայեանեան եւ Անանեան դպրոցների վարչութիւններին, խորհուրդ տալով նրանց որ օգուտ քաղեն պ. Ալիխանօվի գեղեցիկ առաջարկութիւնից, մանաւանդ որ Գայեանեան ուսումնարանի տեսուչ պ. Խօսրօեվ, ինքն յայտնեց մեզ որ այս տարի դիտաւորութիւն կայ վերջապէս մտցնել այդ դպրոցում կանոնաւոր երգեցողութիւնը բաժանված, երեք ձայներով:

Չենք կարող մեր ցաւը չը յայտնել որ մեր երիտասարդ քահանաների մէջ այնպիսի տաղանդաւոր անձնաւորութիւններ, ինչպէս տէր Ղազարոս եւ տէր Եզնիկ, երգեցողութեան եւ երաժշտութեան մէջ ինքնուս մնալով եւ չենթարկվելով երաժշտական կանոնաւոր կրթութեանը, ի զուր կորցնում են իրանց ոյժերը, հնար չունենալով իրանց ձիրքերը գործ դնելու յօգուտ մեր հասարակական կրթութեան: Նրանք պէտք է դեռ կրթվեն կանոնաւոր երաժշտութեան մէջ:

Թող չը մոռանան հայերը, որ հայկական ամենահին դպրոցներում, ինչպէս մեզ ապացուցեց հայր Խորէն Ստեփանէ Թիֆլիսի հնագիտական ժողովի վերջին նիստում կարդացած իր գեղեցիկ ճառի մէջ, կանոնաւոր երգեցողութիւնը միշտ կազմում էր ուսանելի առարկաների թւում ամենագլխաւոր առարկաներից մէկը:

Գրիգոր Արծրունի

Մշակ, Թիֆլիս, 23 Փետրուար (7 Մարտ) 1882, թիւ 30, էջ 1

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ԱՌՆՈՅ ԲԱԲԱՋԱՆԵԱՆ ԿԸ ՆՈՒԱԳԷ ԻՐ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

Կան ձայնագրութիւններ՝ որոնք ժամանակի թաւալքի ազդեցութեամբ կը մատնուին մոռացութեան: Ուրիշներ՝ շնորհիւ բովանդակած գեղարուեստական արժանիքներուն, կը դիմանան ճակատագիրի դաժանութեան եւ կը շարունակեն գերել ունկնդիրները: Վերջին դասին կը պատկանին մեծանուն երաժըշտահան-դաշնակահար Առնոյ Բաբաջանեանի (1921-1983)՝ իր իսկ ստեղծագործութիւններուն ձայնագրութիւնները:

Քաջ յայտնի է Բաբաջանեանի դաշնակահարական ունակութիւնները: Յայտնի է նաեւ ռուս ականաւոր դաշնակահար, մանկավարժ Քոնսթանթին Իկումնովի, միջազգային համբաւի տիրացած էմիլ Կիլելսի բացառիկ գնահատականները իր մասին (*տե՛ս* Սեդա Թաշչեան, *Առնոյ Բաբաջանեան,* Երեւան, 1961, էջ 24-25: Վանիկ Սանթրեան, *Լոյս պարգեւել,* Երեւան, 1986, էջ 38): Հակառակ Մոսկուայի Երաժշտանոցի դասախօսներու միահամուռ կարծիքին ու ակնկալիքներուն, Բաբաջանեան՝ իր ուսանողական տարիներէն ետք, գործնական կեանքին ընթացքին ելոյթ ունեցաւ բացառապէս ի՛ր ստեղծագործութիւններուն կատարումով: Զոհուեցաւ Բաբաջանեան դաշնակահարը, վեր բարձրացաւ երաժշտահանը: Մնացին իր երկերուն հեղինակային սակաւաթիւ կատարումներուն ձայնագրութիւնները, որոնք անկասկած պատմական բացառիկ նշանակութիւն ունին Բաբաջանեանի դաշնակահարական կարողութիւնները եւ՝ ամենակարեւորը, սեփական ստեղծագործութիւններու կատարողական մտայղացումը իմանալու տեսանկիւնէն:

Այս պատմական ձայնագրութիւններէն մէկն է Մոսկուայի «Մելոտիա» ընկերութեան հրապարակած անթուակիր սկաւառակը (GOST 5289-68, 33D-15601, 15602)՝ ուր Բաբաջանեան կը նուագէ իր յօրինած *Երեք պիէսը,* «Տոկատա»-ն (*Պոլիֆոնիկ սոնատ*) եւ *Վեց պատկերը*: Հակառակ ձայնագրութեան որակի տկարութեան, յստակօրէն լսելի է դաշնակահարին արհեստավարժական (technical) եւ երաժշտական անգերազանցելի արուեստը: Ցետագային, տեղի ունեցան այս սկաւառակին վերաձայնագրութիւններ:

Բաբաջանեանի կատարողական արուեստը գեղեցիկ համաձուլուածք մըն է ռուսական դպրոցին բնորոշ մեծակերտութեան (monumentalism) եւ հայ ժողովուրդին ներքին կրքոտութեան, արեւմտեան մասնագիտացուածութեան (professionalism) եւ արեւելեան ազատ յանկարծաբանական (improvisation) յուզականութեան: Ունի խոր դաշնակայնութիւն (pianism), գեղեցիկ ձայնարտաբերում, վիպապաշտական (romantic) ներշնչանք, լայն հնչապնակ:

ՉՈՐՍ ՊԻԷՍ

Կազմուած է չորս ստեղծագործութիւններէ՝ «Պրելիւտ» (Prelude), «Վաղարշապատի պար», «էկսպրոմտ» (Impromptu) եւ «Կապրիչիօ» (Capriccio): Կը նկատուի իր սկզբնական շրջանի յօրինումներէն: Առաջին երեքը յօրինուած են 1940-ին իսկ վերջինը՝ 1952-ին: Թէեւ տասներկու տարուան ընթացքին Բաբաջանեանին գրելաոճը

մշակուեցաւ ու բիւրեղացաւ (յօրինեց *Պոլիֆոնիկ պարտիտան*, *Հերոսական բալլադը*, դաշնակի եռանուագը եւ այլն), սակայն «Կապրիչիօ»-ն գրուեցաւ սկզբնական շրջանի ոճականութեամբ, որով դիւրութեամբ մերուեցաւ միւսներուն հետ:

Սկաւառակին վրայ *Զորս պիէսը* նշուած է երկ 1 (op. 1): Սակայն գիտենք, որ 1931-ին, Երեւանի «Հայպետհրատ» հրատարակչատունը, Եղիշէ Չարենցի հովանաւորութեամբ, տպագրած է դաշնակի համար գրած *Պիոներական քայլերգը*, իբրեւ երկ 1: Այստեղ, *Զորս պիէսը* ներկայացնելով երկ 1, հաւանաբար երաժշտահանը զայն նկատի ունի իբրեւ իր առաջին *արժանաւոր* ստեղծագործութիւնը:

«Պրելիւտ»-ին մէջ դաշնակահարը յստակօրէն կը տարբերակէ երեք հնչիւնային շերտ՝ երգային մեղեդի, միջին հնչեղութեան տէր ձախ ձեռքի բազմաձայն (polyphonic) գիծ եւ երկու ձեռքերուն միջեւ բաշխուած դաշնեակներու (chord) յետնախորք: Զայն ամբողջութեամբ կը նուագէ *rubato*: *Accel. e rit.*-ները շատ աւելի են քան գրուածները:

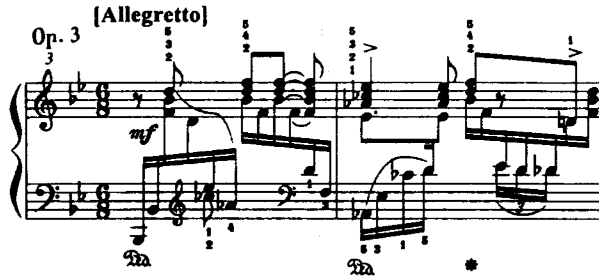
Հատած 31-ը կարելի է աւարտել հատու՝ հատած 32-ի պատկերաւոր ընդհատումը աւելի յստակեցնելու համար: Սակայն Բաբաջանեան հատած 31-ը կը վերջացնէ ողորկ եւ ոլորուն ու ոտնակով (pedal) կ'երկարէ վերջին դաշնեակին արձագանգը՝ խլելով հատած 32-ի ձայնահատէն (rest) մասնիկ մը (օր. 1): Այսպէս, ձայնահատը հոյակապօրէն կ'ընդելուզուի ընդհանուր երաժշտականութեան հետ:



«Վաղարշապատի պար»-ին մէջ կը նկատենք ոտնակի շատ զգոյշ օգտագործում, թէեւ հիւսուածքը բնազդաբար կրնայ մղել անոր չռայլումին: Հետաքրքրական է առաջին երկու հատածներուն յղացքը՝ որ կը սկսի ձայնակապուած (legato) եւ կը շարունակուի ոչ ձայնակապուած (non legato) (օր. 2):



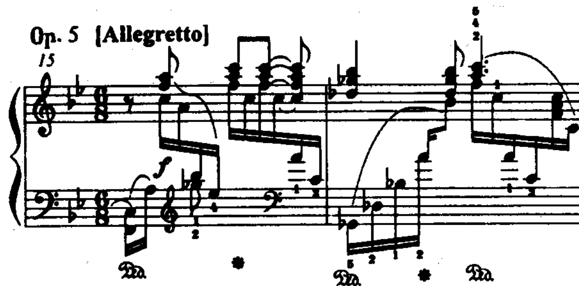
Մեղեդին մեծ մասամբ բաշխուած է աջ ձեռքի տկար մատներուն (4, 5) եւ ձախ ձեռքին միջեւ (օր. 3), զոր Բաբաջանեան կը նուագէ միագիծ, նախանձելի հաւասարութեամբ:



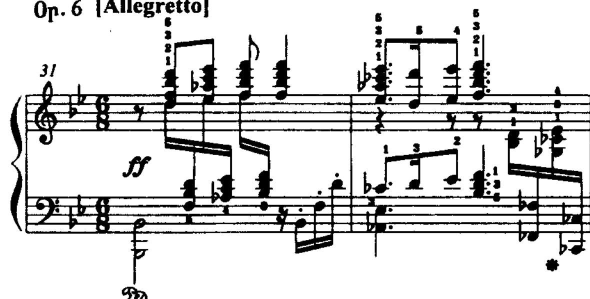
Այնուամենայնիւ, Հատածներ 3-14-ի մեղեդիին կատարումը դիտաւորեալ կեր-պով այնքան ալ խորաՀնչիւն չէ, երբեմն նոյնիսկ կտրատուած: Այս առումով Հետաքրքրական է Հատածներ 4, 6, 8, 10-ի (եւ այլն) աջ ձեռքի առաջին չեշտակիր դաշնեակները, զորս Հպումի (touch) եւ ոտնակի վարպետ Հնարախաղով մը կը Հնչեցնէ կարճ եւ նրբօրէն չեշտաւորուած, կարծէք գրուած ըլլայ այսպէս (օր. 4).



Ի Հակադրութիւն նախորդին, մեղեդին խորապէս երգային ու ձայնակապուած է՝ երբ Հնչամասը կը բարձրանայ Հատածներ 15-18-ին մէջ (օր. 5).



Ձախ ձեռքի մատներու փայլուն առոգանութիւն կը ցուցաբերէ Հատածներ 21-22-ին մէջ, ուր Հատած 22-ին Հրաշալի մեղմացում-դանդաղումը Բաբաջանեանի ամենաազդեցիկ պաՀերէն մէկն է: Իսկ ստեղծագործութեան բարձրակէտը (օր. 6) յուզական բոցավառում մըն է, զոր՝ Հակառակ արՀեստավարժական դժուարութեան, կը նուագէ առանց դոյզն իսկ դանդաղեցնելու, թէեւ դանդաղումը կրնար օգնել բարձրակէտային ոլորտին ներքին ուժականացումը աւելի ընդգծելու:



Մնացածը նախորդի կրկնութիւնն է, բացի այն՝ որ հատած 55-ին մէջ կ'աւելնայ *tempo rubato*, որ կը բացակայի իր համարժէք հատած 23-ին մէջ:

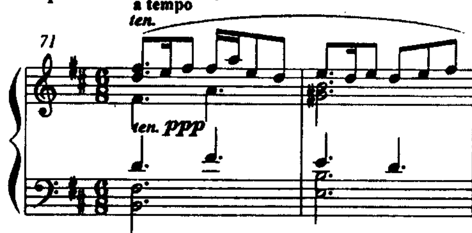
Կը յաջորդէ «էկսպրոմտ»-ը: Էմբրոմթիւ (Impromptu) եզրին ռուսերէնը կը կոչուի էկսպրոմտ, որմէ անցած է արեւելահայերէնին: Արեւմտահայերը կը գործածեն եւրոպական էմբրոմթիւ բառը: Այս անուանումներուն տարբերութիւնը յաճախ չփոթութեան պատճառ հանդիսացած է արեւելահայ եւ արեւմտահայ դաշնակահարներու մօտ:

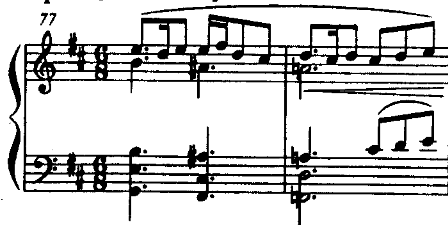
Բաբաջանեան զայն կը նուագէ դարձեալ երգային նահահենքով եւ ազատ տաբութերումներով: Բոլոր mordant-ները (օր. 7) կը նուագէ իբրեւ յենանիշեր (appoggiatura) (օր. 8):





Մեղեդին անխափանօրէն վեր հանելու միտումը, երբեմն դաշնակահարին մոռցնել կու տայ երկրորդական ձայներուն կարեւորութիւնը: Օրինակ, մեկնաբանական միօրինակութենէ խուսափելու համար (քանի որ ստեղծագործութիւնը հիմնուած է անընդմէջ կրկնուող երկու հիմնանիւթի (theme) վրայ), կարելի է կարեւորել ձախ ձեռքի վերին ձայնը (օր. 9) կամ աջ ձեռքի ներքեւինը (օր. 10):





Բայց, միաժամանակ, Բաբաջանեանի երգայնութիւնը այնքան ազդեցիկ է ու գրաւիչ, որ կարծէք ունկնդիրը կը ցանկայ յաւերժ անխախտ պահել զայն՝ առանց աւելորդ միջամտութիւններու, նոյնիսկ եթէ նոյն հիմնանիւթը կրկնուի անընդհատ:

Զգացումներու վերիվայրումներու, ամբարձումներու եւ խոնարհումներու, գունային հակադրութիւններու ուղիով կը մեկնաբանէ դաշնակահարը «Կապրիչիօ»-ն: Միւսորոզը պարային հեզասահութիւնն է: Դարձեալ բոլոր mordant-ները կը նուագուին իբրեւ յենանիշեր:

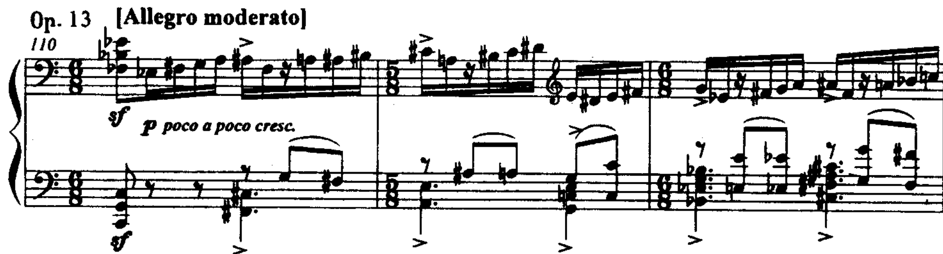
Առաջին մասին (op. 11) կատարումը կը յատկորոշուի նրբաթափանց նազանիութեամբ:

Op. 11
[Allegro moderato]

Երկրորդին մէջ (op. 12)՝ գերիշխողը կշռութային յստակութիւնն է:

Op. 12
[Allegro moderato]

Սրասլաց հետեւողականութեամբ կը տանի կապող մասը (op. 13), որմէ ետք կրկնութիւն-բարձրակէտը կը փայլի Բաբաջանեանական դաշնակայնութեան (pianism) մեծակերտ ողջ հզօրութեամբ:



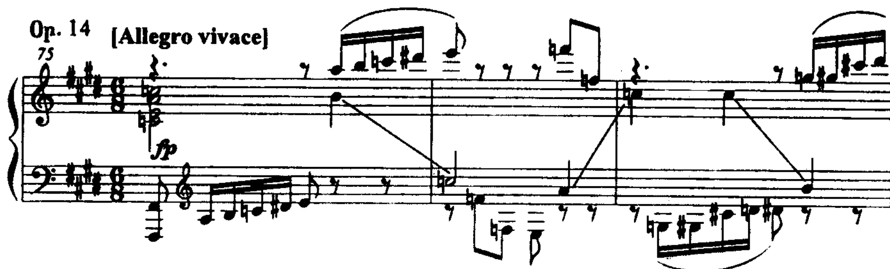
Եթէ *Զորս պիէսը* լեցուն է կատարողական մանրամասնութիւններով, «Տոկատա»-ն եւ *Վեց պատկերի* իւրաքանչիւր մաս կը բովանդակէ երանգաւորումներու խոշոր չերտեր, կերպարային միակերպութիւն: Մեկնաբանական մանրուքներու փոխարէն՝ այստեղ հանդէս կու գան լայն վրձնահարուածները:

ՏՈԿԱՏԱ

Սկաւառակին վրայ, վրիպումով մը «Տոկատա»-ն դրուած է «էկսպրոմտ»-ին եւ «Կապրիչիօ»-ին միջեւ, թէեւ տպագրուած ցուցակին մէջ, ան ճչտօրէն հանդէս կու գայ *Զորս պիէս*էն ետք:

Յօրինած է 1947-ին՝ Իբրեւ *Պոլիֆոնիկ պարտիտայի* երրորդ (վերջին) մաս: Յետագային, *Պոլիֆոնիկ պարտիտան* կը վերամշակէ եւ 1956-ին կը տպագրէ *Պոլիֆոնիկ սոնատ* խորագիրով: «Տոկատա»-ն հայկական դաշնակի գրականութեան ամենաբարդ նուագելի (թէ արհեստավարժապէս (technically) եւ թէ երաժշտականապէս) ստեղծագործութիւններէն է:

Բաբաջանեանին կատարումը գեղարուեստական կատարելութիւն մըն է եւ կը կլանէ յուզավառութեամբ ու հաստատակամութեամբ: Նուագը աչքի կը զարնէ անխախտ զարգացումով, անդադրում չարժականութեամբ: Կը նկատենք յստակ առոգանութիւն՝ բացառիկ արագութեան մէջ, զգացմունքային նրբութիւն՝ բարձր վիրթիւոզականութեան մէջ, այլեւ մեծ թափ եւ տրամաբանուած ուժականութիւն: Երբեմն միայն, հիմնանիւթին մաս կազմող ութերորդականները (op. 14)՝ ոտնակի առատութեան, ընթացքի (tempo) գահավիժող փութկոտութեան եւ մեկնաբանական բնական առաջամղումին պատճառով, կը կորսնցնեն իրենց յստակութիւնը:



«Տոկատա»-յին կատարումը, առաւել եւս անոր ձայնագրումը, համարձակ քայլ մըն է ոեւէ դաշնակահարի համար: Բաբաջանեան լիովին «յաղթանակեց» «Տոկատա»-յին կատարումով, պատմութեան մէջ յաւերժացնելով դաշնակահարի անգնահատելի արժանիքները:

ՎԵՑ ՊԱՏԿԵՐ

Յօրինած է 1964-ին, *սերեալ* արհեստավարժութեան ինքնատիպ մեկնաբանութեամբ: Ինչպէս Բաբաջանեանին նուիրուած արժէքաւոր մենագրութեան հեղինակ Սուսաննա Ամատունի կը գրէ՝ «*Վեց պատկերը* ժամանակակից եւ խորապէս ազգային ստեղծագործութիւն մըն է: Իւրաքանչիւր մասի հիմքը ինկած է աւարտուն, բարձրօրէն բանաստեղծական կերպար կամ տրամադրութիւն, որոնք կը բնորոշուին որոշակի սեռային [genre] յատկանիշով» (Սուսաննա Ամատունի, *Առնոյ Բաբաջանեան* (ռուսերէն), Երեւան, 1985, էջ 81):

Ա. պատկեր՝ Իմպրովիզացիա

Խորագիրին հետեւողութեամբ, կատարումը ազատ-յանկարծաբանական (improvisation) է: Ունի տպաւորապաշտական (impressionistic), եթերային հպում:

Բ. պատկեր՝ Ժողովրդական

Հատու կշռոյթ, մետաղեայ հնչողութիւն գլխաւոր հիմնանիւթին համար (օր. 15) եւ համեմատաբար աւելի մեղեդայնութիւն երկրորդին համար (օր. 16):





Գ. պատկեր՝ Տոկատինա

Միեւնոյն սրասլացութիւնը եւ վիրթիւոզականութիւնը՝ զոր նշեցինք «Տոկատա»-յին կապակցութեամբ: Երբեմն կ'աւելնայ երգիծային կենսունակութիւն մը՝ չեշտերու անհամաչափ տեղաբաշխումով:

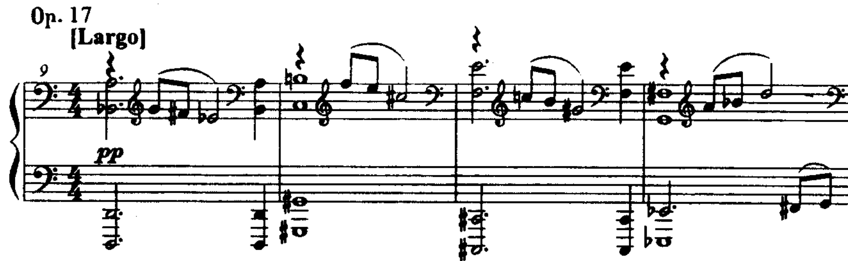
Դ. պատկեր՝ Ինտերմեցօ

Կ'անցնի եթերային թափանցիկութեամբ, միջնանուագային պարզութեամբ:

Ե. պատկեր՝ Խորալ

Դաշնակահարը դաշնեակային-երգչախմբային հնչողութեան կու տայ մեղեդիակերպ մեկնաբանում, այսինքն՝ դաշնեակներու վերի ձայնանիշերուն կը շնորհէ մեղեդային խորութիւն, անոնց տալով միեւնոյն կարեւորութիւնը՝ ինչ հատած 9-էն սկիզբ առած մեղեդային ենթադասոյթները (motif) (օր. 17): Բայց միշտ, իրեն յատուկ վար-

պետութեամբ, հղումնային տարբերակումով՝ դաշնակահարը կը կարողանայ զանազանել երկու մեղեդիներուն գոյները:

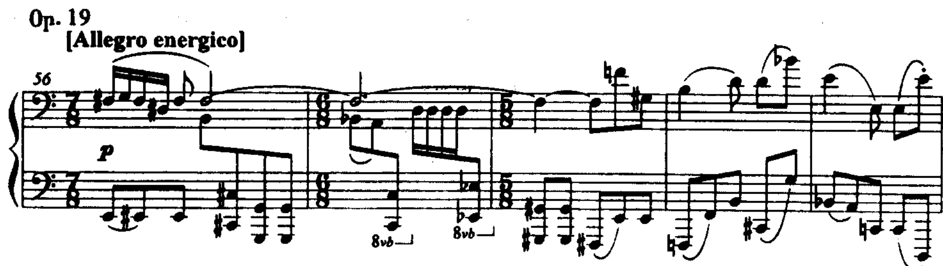


Զ. պատկեր՝ Սասունցիների պար

Բաբաջանեան կը յաջողի աստիճանաբար ու բարձր հետեւողականութեամբ զարգացնել երանգանչային հենքը, ստեղծագործութիւնը սկսելով փափասցող մեղմամեղմով (pp) եւ հանգուցալուծելով գերուժեղ (ff) բարձրակէտային աւարտով: Երանգապնակի աճին հետ, մեկնաբանութիւնը կը դառնայ աւելի ու աւելի բռնկուն:

Դաշնակահարը կը կարողանայ ամբողջ տեւողութեան ընթացքին անխախտ պահպանել չձայնակապուած (non legato) կշռութային հատու նուագակցութիւնը (օր. 18), որուն վրայ կը սաւառնի ձայնակապուած մեղեդին (օր. 19):





«Սասունցիների պար»-ը բարձրակէտային արժանաւոր աւարտն է *Վեց պատկերին*:

Այս սկաւառակը, Բաբաջանեանի միւս ձայնագրութիւններուն հետ, անփոխարինելի ներդրում մըն է հայ երաժշտութեան գանձարանին մէջ, ուր իր ողջ գեղեցկութեամբ կը պարզուի երաժշտահան-դաշնակահարին հրաշալի արուեստը, արուեստ մը՝ որ միջազգային գետինի վրայ տակաւին չէ տիրացած իր արժանաւոր գնահատանքին:

Հ. Ա.

ԳՐԱԽՕՍԱԿԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՒ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹԻՒՆԸ

հեղինակ՝ Նիկողոս Կ. Թահմիզեան

Հայ երաժշտագիտութեան մեծագոյն դեմքերէն մէկն է Նիկողոս Թահմիզեան (ծն. 1926): Իր գլխաւոր ներդրումը կը կայանայ հայ միջնադարի հոգեւոր երաժշտութեան բարդ ու խճճուած բնագաւառին մէջ, ուր թողած է բազմաթիւ արժէքաւոր յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ: Զուգահեռաբար, ան պարբերաբար անդրադարձած է հայ երաժշտութեան տարբեր ոլորտներու մասին, որոնցմէ գլխաւորը նուիրուած է Կոմիտաս վարդապետի ստեղծագործական ժառանգութեան քննական վերլուծութեան: Կոմիտաս վարդապետի մասին Թահմիզեանի հրատարակած յօդուածները ցրուած ըլլալով խորհրդահայ մամուլին ու հանդէսներուն մէջ, արդէն անյետաձգելի անհրաժեշտութիւն մըն էր՝ կատարելով լրացումներ ու խմբագրումներ, գոնէ անոնց մէկ մասը համախմբել մէկ հատորի մը մէջ: Ասիկա կ'իրականանայ 1994-ին՝ Կոմիտաս վարդապետի ծննդեան 125-ամեակին առիթով, երբ Միացեալ Նահանգներու Դրազարկ Հրատարակչատան կողմէ լոյս կ'ընծայուի Նիկողոս Թահմիզեանի *Կոմիտասը եւ հայ ժողովուրդի երաժշտական ժառանգութիւնը* հատորը (282 էջ), կարեւոր բաց մը գոցելով կոմիտասագիտութեան ոչ այնքան հարուստ անդաստանին մէջ:

Այս հատորը տեսական ու պատմական գիտելիքներու եւ վերլուծութիւններու շտեմարան մըն է, ուր իւրաքանչիւր գաղափար ու նախադասութիւն արժանի է լուրջ ուշադրութեան: Բոլոր հարցերը արծարծուած են հանրագիտակ ընդարձակութեամբ եւ մասնագիտացուած խորութեամբ:

Աշխատութիւնը կը բաժնուի երկու մասի: Առաջինը նուիրուած է հայ աշխարհիկ երաժշտութեան հարցերուն (71 էջ), երկրորդը՝ հայ հոգեւոր երաժշտութեան (191 էջ): Էջերու քանակէն իսկ ընթերցողը կը նկատէ երաժշտագէտին հակումը դէպի հոգեւոր երաժշտութիւնը, թէեւ Կոմիտաս վարդապետի ստեղծագործական ժառանգութիւնը հաւասարապէս կը բաժնուի աշխարհիկ եւ հոգեւոր մարզերուն միջեւ:

«Ներածութիւն»-ին մէջ Թահմիզեան կը բացատրէ կոմիտասագիտութեան անցած ուղին, կատարուած ու չկատարուած աշխատանքները, ցոյց կու տայ հատորին ընդհանուր հակուածութիւնը:

Աշխարհիկ երաժշտութեան նուիրուած յօդուածներուն առաջինն է՝ «Կոմիտասը եւ հայ ժողովրդական երգը»:

Ինչպէս կը գրէ երաժշտագէտը, ժողովրդական երաժշտութիւնը ունի իր ստորաբաժանումները՝ «գեղջուկ կամ գիւղական, հին ու միջնադարեան քաղաքային, եւ նոր շրջանի, ու նաեւ նոր տիպի (ներդաշնակային հենքով) քաղաքային-քնարական եւ ազգային-հայրենասիրական» (էջ 13): Այս մարզին մէջ, Կոմիտաս վարդապետի առաջնային-հիմնական գործունէութիւնը կը կայանայ գեղջուկ երգարուեստի բնագաւառին մէջ, թէեւ իր ուշադրութենէն չէ վրիպած նաեւ միւս ենթաճիւղերը:

Այստեղ Թահմիզեան հանգամանօրէն կը ներկայացնէ Կոմիտաս վարդապետի մանկութիւնը Կուտինայի եւ կրթութիւնը Էջմիածինի մէջ, որոնք կոփեցին իր երաժըշտական ճաշակը եւ ապագայ երաժիշտին սնեցին սէր ու յատուկ վերաբերմունք հայ ժողովրդական երաժշտութեան նկատմամբ: Եւ արդէն, 1880-ական թուականներուն գրառած գեղջուկ երգերը անհատական որոշակի կնիք կը կրէին: Ապա Թահմիզեան կը թուէ Կոմիտաս վարդապետի ձայնագրութիւններն ու տեսական հետազօտութիւնները, ամբողջական բացատրութիւններ ու լուսաբանութիւններ տալով անոնց բովանդակութեան եւ գրութեան հանգամանքներուն մասին: Ի վերջոյ, կանգ կ'առնէ ժողովրդական երգի ներդաշնակութեան կոմիտասեան սկզբունքներուն վրայ, ցոյց տալով վերջինի ողեգրած դաշնակումային (harmonic) եւ բազմաձայնային (polyphonic) ըմբռնումները եւ փորձելով մեկնաբանել մեղեդի-մշակում փոխյարաբերութիւնը:

Յաջորդ յօդուածն է՝ «Կոմիտասը եւ հայ հին ու միջնադարեան աշխարհիկ մասնագիտացուած երգ-երաժշտութիւնը»:

Ըստ Թահմիզեանին՝ «Ընդհանրապէս, բուն ժողովրդական ստեղծագործութիւնից յետոյ, գիւղում թէ քաղաքում, նախ գալիս է ժողովրդային-մասնագիտացուած արուեստը (որ իւրայատուկ միջին տեղ է գրաւում), եւ ապա միայն աշխարհիկ մասնագիտացուած երգ-երաժշտութիւնը» (էջ 50): Ահա այս վերջինին նուիրուած է այս յօդուածը: Երաժշտագէտը խոհուն դիտակով կը պարզաբանէ գուսանական եւ աշուղական երաժշտութեան կոմիտասեան գրառումները, կանգ առնելով երեք գլխաւոր հիմնաքարերու՝ *Սասնայ ծռերու* երաժշտական հատուածներուն, *Մոկաց Միրզային* եւ *Ակնայ երգերուն* վրայ:

Ինչպէս նշեցինք, հատորին երկրորդ մասը յատկացուած է հոգեւոր երաժշտութեան, ուր մանրազնին քննութեան ենթարկուած է Կոմիտաս վարդապետ՝ իբրեւ հոգեւոր երգերու ձայնագրող, ուսումնասիրող եւ մշակող:

Առաջին յօդուածն է՝ «Հոգեւոր երգերի ձայնագրութիւնները»: Կ'ընդգրկէ կոմիտասեան ձեռագիր ձայնագրութիւններուն՝ Թահմիզեանի երեք հրապարակումները: Առաջինը՝ *Հրեշտակապետաց կանոնի* օրհնութիւնն է (Էջմիածին, 1887), երկրորդը՝ 1892-ին Կուտինայի մէջ ձայնագրուած *Պատարագի* տասը հատուածները, երրորդը՝ 1893-ին Էջմիածինի մէջ ձայնագրուած *Պատարագի* երգերն ու տաղերը: Բացի հրապարակումներէն, դիտարկուած է նաեւ 1946-ին Փարիզի մէջ հրատարակուած *Տաղք եւ ալէլուք* տետրը: Երաժշտագէտը կը կատարէ իւրաքանչիւր երգի ձեռագրական, պատմական եւ տեսական հիմնաւոր վերլուծութիւն:

Կը յաջորդէ «Գրիգոր Նարեկացու չորս տաղերի եւ Ներսէս Շնորհալու բազմատեսակ գործերից եօթ նմուշների ձայնագրութիւնը» յօդուածը: Պատմական ակնարկով մը կը լուսաբանէ Գրիգոր Նարեկացիի եւ Ներսէս Շնորհալիի ժամանակաշրջանները ու մշակութային միջավայրը, որուն յետնախորքին վրայ կը բացատրէ երկու բանաստեղծ-երաժիշտներուն տեղը հայ միջնադարեան արուեստին մէջ: Կանգ կ'առնէ Նարեկացիի տաղերու կոմիտասեան չորս գրառումներուն վրայ՝ *Ես ձայն զառիծուն*, *Հաւիկ մի պայծառ*, *Սայլն այն իջանէր* եւ *Հաւուն հաւուն*, եւ Շնորհալիի եօթ երգերուն՝ *Հրեշտակապետաց կանոնի* օրհնութիւն, Ծննդեան *Ստեղծող մանկանց* տաղ, գիշերային ժամու երգեր *Յիշեսցուք* եւ *Զարթիք*, Աւագ հինգշաբթի օրուայ սրբասացութիւն *Որ ի վերայ նստիս*, երգ առաւօտեան ժամու *Աշխարհ*

ամենայն եւ Պատարագի *Ամէն, Հայր Սուրբ* օրհնութիւն:

Երրորդ յօդուածն է՝ «Հայոց հոգեւոր երգարուեստի ուսումնասիրութեան հարցերը», ուր՝ առանց ունենալով Կոմիտաս վարդապետ, Թահմիզեան կ'արծարծէ յարակից բազմաբնոյթ հարցեր: Կը գրէ հոգեւոր եւ աշխարհիկ երաժշտութեան փոխյարաբերութեան, անոնց աւանդոյթներուն ու տարբերութիւններուն մասին: Ապա կը նշէ Կոմիտաս վարդապետի քննադատական մօտեցումը պոլսահայ տիրացուներուն հանդէպ եւ գնահատանքը հմուտ չարականագէտներու՝ Հ. Լիմոնճեանի, Ա. Յովհաննէսեանի, Գ. Երանեանի, Ն. Թաշճեանի, Ե. Տնտեսեանի եւ այլոց մասին: Կը յաջորդէ հայ երաժշտութեան հնչականութեան (acoustic) հիմունքներուն պարզաբանումը: Յետոյ, հայկական նոր ձայնագրութեան (Լիմոնճեանի) համակարգին՝ անոր ձայնաչարին, ձայնաստիճաններու թուական յարաբերութիւններուն, եւրոպական եւ տաճկական համարժէքներուն մասին: Այնուհետեւ կ'անցնի պոլսահայ երաժիշտներու «աւանդապահ» եւ «առաջադիմական» հոսանքներուն մասին: Կը ծանրանայ Կոմիտաս վարդապետի ամենակարեւոր յայտնագործութիւններէն մէկուն վրայ՝ կապուած հայ երաժշտութեան քառունակներու (tetrachord) շղթայակցումի սկզբունքին հետ, բացայայտելով նաեւ անոր հետ առնչուող եւ անկէ բխող բազում հարցեր: Յօդուածի վերջին մասը համակողմանիօրէն կը քննարկէ Կոմիտաս վարդապետի «Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն» յօդուածը:

Վերջընթեր յօդուածն է՝ «Խազագիտութեան հարցեր», ուր նախ կը մեկնաբանուի 1899-ին Պեռլինի Միջազգային Ընկերութեան գիտա-հետազօտական հրատարակութիւններուն առաջին գիրքին մէջ, Կոմիտաս վարդապետի «Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն» յօդուածին (գերմաներէն) շօշափած խազագիտական հարցերը: Խօսքը թուերգի եւ իր բաղկացուցիչ տարրերուն՝ տրոհութեան եւ առոգանութեան նշաններուն մասին է: Այնուհետեւ, Թահմիզեան փորձ մը կ'ընէ ի մի բերելու եւ վերականգնելու խազագիտութեան նուիրուած Կոմիտաս վարդապետի ցաքուցրիւ, անաւարտ բեկորները:

Հատորը կ'աւարտի «Ներդաշնակեալ *Պատարագը* եւ հոգեւոր այլ երգերի դաշնաւորումներ» յօդուածով, տեսական եւ պատմական հոյակապ վերլուծութեան ենթարկելով *Պատարագը* եւ *Տաղք եւ այէլուք* տետրի բովանդակութիւնը:

Եզրափակելով հատորը, հարկ է նշել՝ որ այսքանով չի սպառիր Թահմիզեանի յօդուածները: Ան ունի Կոմիտաս վարդապետին նուիրուած այլ յօդուածներ՝ որոնք ամբողջականութիւն չկազմելով այս հատորին բովանդակութեան հետ, տեղ չեն գտած այստեղ: Փափաքելի պիտի ըլլար զանոնք եւս յետագային ամփոփել առանձին հատորի մը մէջ:

Կարելի չէ գրախօսել Թահմիզեանի աշխատութիւն մը առանց կանգ առնելու գործածուած երաժշտական եզրերուն վրայ: Գիտենք, որ խորհրդահայ երաժշտագիտութիւնը մասնագիտական եզրերուն մեծամասնութիւնը վերցուց ռուսերէն լեզուէն, զանոնք անփոփոխ տառադարձելով հայերէնի եւ անտեսելով այս բնագաւառին մէջ արդէն կատարուած ողջ նախընթացը: Իսկ յետեղեռնեան սփիւռքահայ խիստ սակաւաթիւ երաժշտագէտները եւ ոչ մասնագիտական մամուլը ցուցաբերեցին երաժշտական եզրերու խառնաշփոթ իրավիճակ (*տե՛ս* մեր յօդուածը, «Մտորումներ երաժշտական հայերէն եզրաբանութեան մասին», *Ջահակիր*, չորեքշաբթի, 25 Մարտ 1999): Նիկողոս Թահմիզեան միակ երաժշտագէտն է՝ որ Ի. դարու հայ երաժշտագիտութեան

զարգացումին առընթեր, զգաց Հայերէն եղբերու անհրաժեշտութիւնը եւ ձեռնամուխ եղաւ աստիճանաբար ու յամառօրէն մշակելու Հայ լեզուի առանձնայատկութիւններէն բխած երաժշտական եզրեր: Ան մեծապէս օգտուեցաւ Կոմիտաս վարդապետի եւ նախորդներու Հարուստ փորձէն: Թաշմիզեանի եզրերուն մէկ մասը արդէն օգտագործուող բառերու վերականգնումներն են, իսկ մնացածը՝ որոնք կապուած են աւելի խոր կամ զարգացած երաժշտագիտութեան Հետ, ինքնաստեղծ են: Ցաւօք, Թաշմիզեանի եզրերը չընդՀանրացան (պատճառը երբեք անոնց անբաւարար ըլլալը չէ), թէեւ անոնց տարածումը պիտի խթանէր Հայ երաժշտագիտութեան լեզուական արտայայտութեան գեղեցկացումին եւ բիւրեղացումին ու նպաստէր ստեղծելու միասնական եզրաբանական լեզու մը արեւելաՀայ ու արեւմտաՀայ զանգուածներուն միջեւ:

Ստորեւ, կը փափաքինք մեր Համեստ կարծիքը յայտնել երեք կէտի մասին, զորս կը կարծենք յաւելեալ բացատրութեան կարօտ են երաժշտագէտին կողմէ: Զանոնք նշելով՝ ոչ մէկ կերպ նպատակ ունինք նսեմացնել ուսումնասիրութեան բացառիկ արժանիքը, մանաւանդ որ մեր ըսելիքը կապուած է լոկ քանի մը մանրամասնութեան Հետ եւ Հեռու է ընդՀանրական բնոյթ կրելէ: Անոնք Հետեւեալն են.

1.-«Հայոց Հոգեւոր երգարուեստի ուսումնասիրութեան Հարցերը» յօդուածին մէջ, Թաշմիզեան պոլսաՀայ եկեղեցական երաժիշտները կը բաժնէ երկու խմբաւորումի՝ «աւանդապաՀներ», որոնց ներկայացուցիչներն են Հ. Լիմոնճեան, Ա. ՅովՀաննէսեան, Հ. Զէրչեան, Յ. Այվազեան, եւ «առաջադիմականներ»՝ յանձինս Հ. Լիմոնճեանի, Ա. ՅովՀաննէսեանի, Գ. Երանեանի, Ն. Թաշճեանի: Ըստ Թաշմիզեանին, Ա. ՅովՀաննէսեան նախ կը յարէր առաջին խմբաւորումին, յետոյ՝ իր աշակերտ Գ. Երանեանի ազդեցութեամբ, 1850-ական թուականներուն վերջերը արդէն փոխադրուած էր երկրորդ խումբին: Իսկ Ե. Տնտեսեան միջին տեղ գրաւեց երկուքին միջեւ: Խօսքը տանք երաժշտագէտին.

«Այս երկու Հոսանքների ներկայացուցիչների միջեւ, բնականաբար, սուր պայքար ծաւալուեց տակաւին Ար. ՅովՀաննիսեանի կենդանութեան ժամանակ: Պատճառն այն չէր, սակայն, թէ իբր առաջադիմականները չէին Հասկանում, որ եւրոպական ձայնաչարը, ի տարբերութիւն Հայկականի ու արեւելեանի, զուրկ է «e♯» եւ «b♯» աստիճաններից (ինչպէս երբեմն Հաստատում են ոմանք), եւ ոչ ալ առանձնական նկատառումներն էին դեր խաղում այստեղ: Պայքարն ունէր սկզբունքային նկարագիր: Առայժմ մի կողմ թողնելով Հարցի նաեւ ընդՀանուր գեղագիտական Համոզմունքների Հետ կապուող կողմը (որ թէեւ չափազանց կարեւոր է, բայց մեզ Հեռուն կը տանի), ու ելնելով ինչպէս ձեւակերպուած առանձին դրոյթներից, այնպէս էլ Հայկական եկեղեցական, ժողովրդական եւ քաղաքային երգերի Հազարաւոր ձայնագրութիւններից, արձանագրենք զուտ տեսական առումով առաջադիմականների աւելի քան Հիմնաւոր առարկութիւնները: Դրանք յանգում են Հետեւեալին.

«Նկատելով, որ Թամբուրի մատնատեղերի շարքում եւս էականը միջօրլիդիական եօթնալարն է, իսկ մնացած Հնչիւնները յիշեալ եօթնալարի գլխաւոր թէ ձեւափոխուած աստիճանների ութնեակային կրկնութիւններն են պարզապէս, Հրաժարուել Հիմնական ձայնաչարը երկու ութնեակ ծաւալով առաջ բերելու, այդ սաՀմաններում գլխաւոր ու ձեւափոխուած իւրաքանչիւր աստիճանը զատ-զատ անուանակոչելու, եւ առՀասարակ ձայնաստիճանների նաեւ տաճկական անունները աշակերտներին

սովորեցնելու փորձից:

«Հայկական ձայնաշարի համար հիմնաձայն ընդունել ոչ թէ d, այլ c աստիճանը, քանի որ՝ ա) այդ դէպքում հայկական հնչիւնակարգի, դէպի վեր՝ կիսվարների (flat) կողմը ունեցած ընթացքը շատ աւելի ակնբախ է դառնում. բ) առանց այդ էլ արեւելեան ձայնաստիճանները, բացարձակ բարձրութեան առումով, «արեւմտեանէն փոքր ինչ ցած են», որով «արեւելեան *լա* ձայնաստիճանը՝ արեւմտեան *սոլ* ձայնաստիճանին հետ կը համեմատի» (Ե. Տնտեսեան, *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ*, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 77) (ուստի եւ՝ արեւելեան d-ը հաւասար է եւրոպական c-ին). գ) եւ, վերջապէս, c-ը անմիջական շրջապատով արդի երաժշտական համակարգում եւս մի իւրայատուկ հանգրուան է, որտեղ համընկնում են՝ ցածր (bass տիպի) ձայների վերին ու բարձր (soprano տիպի) ձայների ստորին հնչամասերը:

«Պայքարից յաղթական դուրս եկան առաջադիմականները, բայց որում ոչ առանց Ար. Յովհաննիսեանի օգնութեան: Որովհետեւ փաստ է, որ երբ 1873-ին Գէորգ Դ Կաթողիկոսը հայ եկեղեցական երգերի ժողովածուների էջմիածնական հրատարակութիւնը իրագործելու նպատակով հեղինակաւոր ձայնագրագէտ էր փնտռում, սկզբում դիմեց Ար. Յովհաննիսեանին. սակայն վերջինս, չցանկանալով առաջացեալ տարիքում իր վրայ առնել այդ ծանր պարտաւորութիւնը, ճիշդ ինքն էլ առաջարկեց Ն. Թաշճեանի թեկնածութիւնը (Ա. Հիսարլեան, *Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 77) (Գ. Երանեանը վաղահաս մահով արդէն հեռացել էր կեանքից)»: Ինչպէս կ'երեւի վերոբերեալէն, Թահմիզեանի դրոյթները հետեւութիւններ են եւ ոչ թէ ուղղակի փաստերու մէջբերումներ:

Այս հարցերուն վերաբերեալ հետաքրքրական նիւթեր պահպանուած են Պոլսոյ *Մասիս* լրագիրի 1874-1875 թուականի բազմաթիւ էջերուն մէջ, ուր բուռն պայքարով հանդէս կու գան Եղիա Տնտեսեան, Արիստակէս Յովհաննէսեան եւ Գէորգ Մէչտուտճեան ընդդէմ Նիկողայոս Թաշճեանի: Պայքարին մղիչ ուժն էին Յովհաննէսեան եւ Տնտեսեան, որոնք անկախաբար կը պնդէին՝ թէ Թաշճեանի վերջերս հրատարակած հայկական ձայնագրութեան դասագիրքը ընդօրինակութիւնն է Պետրոս Խաչատուրեանի տպագիր (*տե՛ս* Արիստակէս Յովհաննէսեան, «Քանի մը դիտողութիւնք Պ. Ն. Թաշճեանի երբեմն ընդօրինակած եւ երբեմն ալ ինքնահնար ձայնագրութեան դասագրքին վրայ՝ որ տպեալ ի Վաղարշապատ», *Մասիս*, 24 Դեկտեմբեր 1874/5 Յունուար 1875, թիւ 1625, էջ 3) եւ Տնտեսեանի ձեռագիր դասագիրքին (*տե՛ս* Ե. Մ. Տնտեսեան, «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց եւ Նիկողայոս Ն. Ս. Թաշճեան Կ. Պոլսեցի», *Մասիս*, լրագիր, 6/18 Մարտ, 11/23, 12/25, 15/27, 18/30 Մարտ 1875, թիւ 1654, 1656-1659: Եղիա Մ. Տնտեսեան, «Առ Ն. Ս. Թաշճեան էֆէնտի», *Մասիս*, 17/29 Մայիս 1875, թիւ 1683: Ե. Մ. Տնտեսեան, «Վերջին պատասխան մը առ Ն. Ս. Թաշճեան 'ի մասին հայկական ձայնագրութեան դասատետրի խնդրոյն», *Մասիս*, 13/25, 16/28 Դեկտեմբեր 1875, թիւ 1770-1771), որուն կը յաջորդէ Թաշճեանի հերքողական յօդուածները (*տե՛ս Մասիս*, 19 Ապրիլ/1 Մայիս 1875, թիւ 1671: Նիկողայոս Թաշճեանի նամակը ուղղուած խմբագրութեան, *Մասիս*, 7/19, 10/22 Յունիս 1875, թիւ 1691-1692):

Այս փոխադարձ ընդդիմախօսութիւններուն մէջ՝ միշտ չէ որ կողմերը ցուցաբերեցին գիտական բարձրութիւն, յաճախ ենթակայական ամբաստանութիւններ

ուղղելով իրարու դէմ: Որով «առանձնական նկատառումներ»-ը դեր խաղացին այստեղ:

Գալով *փուշը տօ*ին կամ *ռէ*ին հաւասարեցնելու հարցին, Ա. Յովհաննէսեան իր յօդուածներէն մէկուն մէջ *խոսրովային կիւվերը* ուղղակիօրէն կը մեկնաբանէ իբրեւ *լա տիէզ* (*տե՛ս* Արիստակէս Յովհաննէսեան, «Քանի մը դիտողութիւնք Պ. Ն. Թաշճեանի երբեմն ընդօրինակած եւ երբեմն ալ ինքնահնար ձայնագրութեան դասագրքին վրայ՝ որ տպեալ ի Վաղարշապատ», *Մասիս*, 24 Դեկտեմբեր 1874/5 Յունուար 1875, թիւ 1625, էջ 3), այսինքն՝ ան *փուշը* կը հաւասարեցնէ *ռէ*ին հետ եւ ոչ թէ *տօ*ին: Իսկ ըստ Թահմիզեանին, 1874-ին Յովհաննէսեան արդէն անցած պէտք է ըլլար «առաջապահներ»-ուն կողմը, որոնց դրոյթներէն մէկն էր *փուշ-տօ* յարաբերակցութիւնը:

Ա. Հիսարլեանի վարկածը՝ թէ Յովհաննէսեան իր առաջացեալ տարիքին պատճառով կը հրաժարի մեկնիլ Էջմիածին հայ եկեղեցական երգերը ձայնագրելու, կրնայ ճիշտ ըլլալ: Սակայն՝ թէ Յովհաննէսեան առաջարկած է Թաշճեանին, կը հակասէ մեր ձեռքի տակ գտնուող նիւթերուն: 1874-ին Յովհաննէսեան *Մասիս*ին միջոցով Պոլսոյ պատրիարքին հասցէագրուած նամակներ կը հրատարակէ, ուր կը քննադատէ Թաշճեանին նոր հրատարակած հայկական ձայնագրութեան դասագիրքը՝ այնտեղ գտնելով բազմաթիւ «սխալներ»: Միաժամանակ, Յովհաննէսեան ձայնագրած ըլլալով բոլոր չարականները, կը խնդրէ՝ որ իր եւ Թաշճեանին չարականները «ձեռնհաս» յանձնաժողովի մը կողմէ քննադատութեան ենթարկուին «եւ ըստ այնմ Հայաստանեայց եկեղեցւոյ վերաբերեալ մեծ գործի մը տպագրութիւնն հրամայել» (Արիստակէս Յովհաննէսեան, «Եկեղեցական երգեցմունք», *Մասիս*, 14/26 Սեպտեմբեր 1874, թիւ 1582, էջ 2): Հետեւաբար, յստակ վերապահութիւն մը կայ Թաշճեանին նկատմամբ: Արդեօ՞ք այս անվստահութիւնը յառաջացաւ միայն Թաշճեանի դասագիրքին հրատարակութենէն ետք, այսինքն Հիսարլեանի յիշատակած թուականէն (1873) ընդամէնը մէկ տարի ետք:

Իսկ ձայնաստիճաններու տաճկական անուանումները գործածելու կապակցութեամբ, Յովհաննէսեան համամիտ է օգտագործել զանոնք (*տե՛ս* Արիս Յովհաննէսեանին նամակը ուղղուած խմբագրութեան, *Մասիս*, 20 Մայիս/1 Յունիս 1875, թիւ 1684), ի դէմս Թաշճեանին՝ որ կը պնդէ, թէ «ԱՁ բնաւ Սեպահ չէ, ԲՁ բնաւ Հիւզզամ չէ» եւ այլն (Նիկողոս Ս. Թաշճեանի նամակը ուղղուած խմբագրութեան, *Մասիս*, 7/19 Յունիս 1875, թիւ 1691):

Ուրեմն, Յովհաննէսեանին «առաջապահներ»-ու կողմը դասելը կը դառնայ հարցական: Միւս կողմէն, մեզի կը հետաքրքրէ՝ թէ ստոյգ ի՞նչ աղբիւրի հիման վրայ Թահմիզեան կը պնդէ Չէրչեանի, Երանեանի, Թաշճեանի, Այվազեանի կողմնորոշումը *փուշ-տօ* եւ *փուշ-ռէ* յարաբերութեան մէջ, քանզի այս առումով ուղղակի կամ երկրորդական աղբիւր չէ նշած:

2.-«Ներածութիւն»-ին մէջ Թահմիզեան իրաւացիօրէն կը գանգատի՝ թէ Կոմիտաս վարդապետի ամբողջական հատորներուն հրատարակութիւնը խիստ դանդաղ կ'ընթանայ: Սակայն փափաքելի պիտի ըլլար աւելցնել՝ որ շնորհիւ այս հատորներուն գլխաւոր խմբագիր Ռոբերտ Աթայեանին, հայ երաժշտագիտութեան պատմութեան մէջ առաջին անգամ ըլլալով հիմնադրուեցաւ «քննական խմբագրութիւն» (critical edition) հասկացութիւնը: Մինչ այդ գոյութիւն ունեցող բոլոր

հայկական երաժշտական հրատարակութիւնները ունէին «կատարողական խմբագրութիւն» (performing edition) ուղղուածութիւնը: Կոմիտաս վարդապետի բազմակոյտ ձեռագիրներուն բովանդակութիւնն ու բնոյթը համակողմանի ու հարազատօրէն արտացոլելու համար, անհրաժեշտ.էր միայն ու միայն «քննական խմբագրութիւն», զոր հաստատեց, եւ նաեւ այլ երաժշտահաններու ստեղծագործութիւններու հրատարակութեամբ մշակեց Աթայեան: Ուրիշ հարց, թէ Աթայեանի խմբագրական ըմբռնումներու ու իրագործումներու տարբեր կէտերուն կրնանք համաձայն չըլլալ:

3.-Ինչպէս ընդունուած է, Թահմիզեան՝ Կոմիտաս վարդապետին հոգեկան խանգարումը կը վերագրէ արեւմտահայութեան կոտորածներուն: Աւելին. երաժշտագէտը կ'առաջարկէ անոր ակունքները փնտռել Կոմիտաս վարդապետի մանկութեան տարիներուն, երբ ան փոքր տարիքէն ականատես եղաւ հարազատ ժողովուրդի հետզհետէ ծանրացող պայմաններուն, հոգեպէս ապրեցաւ ու տառապեցաւ ի տես անօրինակ բարբարոսութիւններուն: Նման դէպքեր ու ապրումներ անկասկած պիտի ազդէին ոեւէ ազգասէր անհատականութեան վրայ, ալ ուր մնաց եթէ ան ըլլար Կոմիտաս վարդապետի նման գերզգայուն երաժիշտ մը: Սակայն, այս բոլորի կողքին, անհրաժեշտ է՝ հոգեբուժութեան վերջին տասնամեակներու աննախադէպ առաջընթացի լոյսին տակ, հասնիլ աքատեմիք-բժշկագիտական բացատրութեան մը: Հարկաւոր է Կոմիտաս վարդապետի կեանքին բոլոր մանրամասնութիւնները ուսումնասիրել, փնտռել Փարիզի մէջ իր ապրած երկու հոգեբուժարաններու դիւանները եւ ըստ այնմ գիտական անուանում մը տալ հոգեկան քսանամեայ խանգարումին: Այլապէս հարցը կը մնայ թերի:

Նիկողոս Թահմիզեանի այս աշխատութեան լիովին ընկալումը երկար ժամանակի կարօտ է: Արծարծուած միտքերը, առաջադրուած գաղափարները, պատմատեսական խորաթափանց վերլուծութիւնները, համակողմանի քննարկումները, ուսումնասիրութեան պարգեւած են մասնագիտացուած ինքնատիպ մակարդակ: *Կոմիտասը եւ հայ ժողովուրդի երաժշտական ժառանգութիւնը* կոմիտասագիտութեան, եւ ընդհանրապէս հայ երաժշտագիտութեան, մնայուն արժէքներէն մէկն է:

Հ. Ա.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Գահիրէի մէջ լոյս տեսան հետեւեալ երաժշտական հատորները, խմբագրութիւն, ներածութիւն եւ ծանօթագրութիւն Հայկ Աւագեանի, հրատարակութիւն Գահիրէի Հայկական Բարեգործական Ընդհանուր Միութեան «Սաթենիկ Ճ. Չագըր հիմնադրամ»-ին.

1.-Տիգրան Չուխաճեան, *Սուրբ, սուրբ*, քառերգի եւ սենեկային նուագախումբի համար եւ *Հայր մեր*, սոփրանոյի, ալթոյի, իգական երգչախումբի եւ սենեկային նուագախումբի համար, 1999 (74 էջ):

2.-Տիգրան Չուխաճեան, *Արշակ Բ.*, օփերա չորս արարով, իտալերէն լիպրեթթոյով, 2000:

ա.-Դաշնակի եւ երգի համար (vocal score) (440 էջ):

բ.-Նուագագրութիւն (orchestral score) (804 էջ):

գ.-Առանձին նուագարաններ՝ կազմուած 24 հատորէ (1549 էջ):

3.-Տիգրան Չուխաճեան, *Աւէ Մարիա*, տարբերակներ, 2000 (82 էջ):

4.-Տիգրան Չուխաճեան, *Կատր*, ջութակի, բաւ ջութակի, դաշնակի եւ հարմոնիումի համար եւ *Չորս ֆիւկ*, լարային եռանուագի եւ քառանուագի համար, 2000 (52 էջ):

5.-Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, *Դաշնակի ստեղծագործութիւններ*, 2000 (34 էջ):

6.-Մակար Եկմալեան, *Դաշնակի ստեղծագործութիւններ*, 2000 (54 էջ):

7.-Ալեքսանդր Սպենդիարեան, *Գուշակուհին*, քառաձեռն դաշնակի համար, 2000 (22 էջ):

8.-Արքատի Քուկէլ, *Էջեր ալպոմէն* եւ *Հայկական պար*, դաշնակի համար, 2000 (18 էջ):

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ

Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202)4530327 Fax : (202)4522282

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ա. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 2

ԱՊՐԻԼ 2001

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱԻԵԼՈՒԱԾ
***ՋԱՀԱԿԻՐ* ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ**

Ա. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 2

ԱՊՐԻԼ 2001

ԳԱՀԻՐԷ

ԳՈՀԱՐԻԿ ՂԱԶԱՐՈՍԵԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

(ըստ տպագրուած ստեղծագործութիւններուն)

Մեծ է սփիւռքահայ երաժշտահան եւ դաշնակահար Գոհարիկ Ղազարոսեանի (Կ. Պոլիս, 1911-Փարիզ, 1967) (1) ներդրումը Հայ երաժշտարուեստին մէջ: Ցետկոմիտասեան աւագ սերունդի ներկայացուցիչ մը, ան յաջողեցաւ Կոմիտաս վարդապետի աւանդոյթները զարգացնել ինքնուրոյն, ժամանակակից ու յառաջադիմական ըմբռնումներով:

Իր յօրինողական արուեստը կը յատկանշուի նրբաքանդակ Հիւսուածքով, տպաւորապաշտական մեղմասահութեամբ, եթերային թափանցիկութեամբ, բայց միշտ խոր ու զգայուն յուզականութեամբ: Երաժշտական լեզուն կապուած է մեծալարփոքրալար (major-minor) ձայնակայքերու (tonality) տրամաբանութեան վրայ, նեբառնելով Հայկական Համաձայնութային (mode) առանձնայատկութիւնները: Այնուամենայնիւ, դաշնակումը (harmony) Հիմնուած է Ի. դարուն բնորոշ տարբեր դրսեւորումներու վրայ:

Երբեք մէկ եղանակը նոյնութեամբ չի կրկներ: Կրկնութեան պարագային, կը կատարէ ձայնամիջոցային (intervallic), դաշնակումային եւ Հիւսուածքային էական փոփոխութիւններ:

Բաշխելով իր ճակատագիրը Հայ երաժշտահաններուն Հետ՝ իր ստեղծագործութիւններուն մեծամասնութիւնը մնացած է անտիպ: Յաջողած է տպագրել ընդամէնը քանի մը գործ՝ որոնք կը կազմեն իր ողջ ժառանգութեան փոքր տոկոսը: Սակայն, բարեբախտաբար, տպագրուած երկերը ցոյց կու տան երաժշտահանի Հետաքրքրութիւններուն տարբեր երեսները, զորս կարելի է Համախմբել Հետեւեալ կերպով(1).

Ա.-Ինքնուրոյն ստեղծագործութիւններ՝ *Ուրախ լեր մայր լուսոյ*, Հարսանեկան քայլերգ, երգի եւ դաշնակի Համար (*Հասկ* Հայագիտական տարեգիրք, Գ. տարի, 1957), *Vingt quatre études*, դաշնակի Համար (Éditions Choudens, Paris, France, 1967):

Բ.-Դաշնակումներ՝

ա.-Գեղջկական երգերու (բոլորը երգի եւ դաշնակի Համար)՝ *Trois chansons populaires Arméniennes*, ֆրանսերէն եւ լատինատառ Հայերէն բառերով (Éditions Durand, Paris, France, 1940), ***Կոմիտասի եօթանասուն անտիպ երգերէն քսան ժողովրդական երգեր*** (Տպարան կաթողիկոսութեան Հայոց Կիլիկիոյ, Անթիլիաս, Լիբանան, 1950):

բ.- Հոգեւոր երգերու՝ [*Շարականներ*], դաշնակի կամ երգեՀոնի Համար (*Հասկ* ամսաթերթ, 1946, Սեպտեմբեր-Հոկտեմբեր, թիւ 9-10, էջ 287-289), ***Շարականք*** *դաշնաւորեալք*, երգի Համար՝ [դաշնակի կամ երգեՀոնի նուագակցութեամբ] (*Հասկ* Հայագիտական տարեգիրք, Ա. տարի, 1948, էջ 161-176):

Հիմնուելով վերոյիշեալներուն վրայ, ստորեւ փորձ մը պիտի կատարենք վերլուծել Ղազարոսեանի ոճական եւ արՀեստավարժական (technical) որոշ առանձնայատկութիւններ:

1.-Այստեղ նկատի չենք առած անձնական միջոցներով 1947-ին Իսթանպուլի մէջ բազմացուած դաշնակի Prélude-ները: Անտեսած ենք նաեւ Փրելիւտ թիւ 1 (*Աղջի մերդ մեռել ա*) եւ *Թռչնակ* դաշնակի ստեղծագործութիւնները՝ որոնք տպագրուած են Ցիցիլիա Բրուտեանի կազմած ու պատրաստած *Հայրենաբաղձ Հնչիւններ, արտասաՀմանի Հայ երգաՀանների դաշնամուրային երկեր* աշխատութեան մէջ (Երեւան, 1964, էջ 75-76, 77-78): Անոնք Հանդիսանալով երկու ամբողջական երկերու առանձին մասերը՝ չեն բացայայտեր ստեղծագործութեան Համակողմանի նկարագիրը:

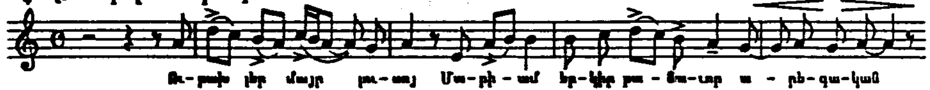
ԻՆՔՆՈՒՐՈՅՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Ուրախ լեր մայր լուսոյ (Հարսանեկան քայլերգ), երգի եւ դաշնակի համար:

Ինքնաստեղծ մեղեդի մը՝ հիմնուած Աղուհացի երրորդ Կիրակիի կանոնի մանկունքին յաջորդաբար առաջին, երրորդ եւ երկրորդ տուներուն վրայ: Մեղեդին կը պարփակէ շարականներու կշռութա-ելեւէջային ընհանրացումներ:

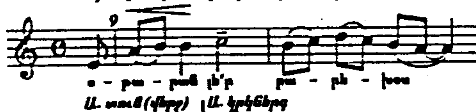
Ունի միաձայն-դաշնակումային (homophone-harmonic) հիւսուածք: Կը բովանդակէ մէկ հիմնանիւթ (theme) մը (օր. 1)՝ բաղկացած երկու բջիջներէ (հատածներ 4-6 եւ 6-8), որոնք անհաւասար ներդաշնակութեամբ կը զարգանան ողջ երգի ընթացքին:

Օր. 1 *Ուրախ լեր մայր լուսոյ*
[Խանդով եռանդուն]



Ստեղծագործութիւնը կը ծաւալուի երաժշտական եւ բանաստեղծական կառուցուածքներու անհամաչափ (asymmetric) համադրութեամբ: Առաջին եւ երկրորդ կրկներգներուն երաժշտական նախադասութիւնը կը սկսի նախորդ տան վերջին բառէն (օր. 2 եւ 3), իսկ երրորդ տան կրկներգին առաջին բառը տակաւին կը շարունակէ երրորդ տան հիւսուածքը (օր. 4):

Օր. 2 *Ուրախ լեր մայր լուսոյ*
[Խանդով եռանդուն]



Օր. 3 *Ուրախ լեր մայր լուսոյ*
[Խանդով եռանդուն]



Օր. 4 *Ուրախ լեր մայր լուսոյ*
[Խանդով եռանդուն]



Մեծալար-փոքրալար (major-minor) դաշնակումային (harmonic) յարաբերութիւնները կու գան գունազարդել ստեղծագործութիւնը, ինչպէս առաջին նախադասութիւնը (օր. 5)(2), ուր հիմնաձայնային եւ սուպտոմինանթային դաշնեակները (chords) վերցուած են մերթ մեծալար (major), մերթ փոքրալար (minor), մինչդեռ երգչային մեղեդիական գիծը նման տարբերակումներ չի յուշեր: Ուրիշ օրինակ մըն է նաեւ առաջին կրկներգի երկրորդ (վերջին) նախադասութիւնը եւ երկրորդ տան

2.-Երաժշտագիտական տարբեր դպրոցներ այլաբանօրէն կը գրեն դաշնեակներու կրճատ գրութիւնը: Օրինակ, Խորհրդային Միութեան մէջ ընդունուած I_6 -ը անգլիական գրականութեան մէջ պիտի գրուէր I^6_4, II^{-5}-ը՝ II^{b5}, I^6 -ը՝ I+added 6th եւ այլն: Խառնաշփոթութեան տեղի չտալու նպատակով, մենք հետեւեցանք Հայաստանի մէջ որդեգրուած գրելաձեւին՝ որ ընդունուած ձեւն էր ամբողջ Խորհրդային Միութեան մէջ: Հայաստանի դպրոցի լաւագոյն արտայայտութիւնն է Էդուարդ Փաշինեանի *Հարմոնիա* դասագիրքը (Երեւան, 1987):

սկիզբը (օր. 6)։ Այստեղ, նախ մեղեդին կը թեքուի դէպի Հարմոնիք քառալարը (օր. 7), որով ձայնակայքը (tonality) Հատուած 13-ի միջնորդող փոքրացած եօթնեակի (diminished seventh) միջնորդութեամբ կը զարտուղուի (modulate) դէպի սի մեծալար։ Երկրորդ տան մեղեդիին մէջ կը վերանայ մեծացած երկեակը (augmented second), Հետեւաբար, դաշնակումը Հարմոնիք սուպտոմինանթի միջոցով (Հատուած 14) կը Հաստատէ սի փոքրալարը (Հատուած 15)։

Օր. 5 *Ուրախ լեր մայր լուսոյ*

[Խանդով եռանդուն]

-րախ լեր մայր լու - սոյ Մա - րի - ամ եր - կիր բա - նա - ւոր ա - րե - գա - կան Օ-

a tempo

I IV մեծ. I V/V V I IV I մեծ.

լա փոքրալար

Օր. 6 *Ուրախ լեր մայր լուսոյ*

[Խանդով եռանդուն]

Բ. տուն

վասն ան - ձանց մե - րոց ծըն - ծա ի - մա - նա-

sf espressivo

I $IV^{\natural}_{4\,6}$ I IV

սի մեծալար *սի փոքրալար*

Օր. 7



Դաշնակումային խոր ու ինքնատիպ լեզուն, կառուցուածքային իւրայատուկ կերտուածքը եւ բնաՀոս երգչային գիծը, կը Հանդիսանան այս ստեղծագործութեան բնորոշ առանձնայատկութիւնները։

Vingt quatre études (Քսանչորս վարժութիւն), դաշնակի Համար։

Յօրինած է 1958-ին։ Անոնցմէ մէկը՝ թիւ 7, մի պեմոլ մեծալար, տպագրուած է Երեւանի մէջ, 1964-ին (*տե՛ս Հայրենապաշտ Հնչիւններ, արտասաՀմանի Հայ երգաՀաններու դաշնամուրային երկեր*, կազմեց եւ տպագրութեան պատրաստեց Ցեցիլիա Բրուտեան, Երեւան, 1964, էջ 73-75)։ Ամբողջ չարքը կը տպագրուի Փարիզի մէջ, 1967-ին։

Պախի *Լաւ Հաւասարեցուած քլաւիէ*ին նման՝ *24 études*-ները գրուած են 24 ձայնակայքերու մէջ (տօ մեծալար, տօ փոքրալար, ռէ պեմոլ մեծալար, տօ տիէզ

փոքրալար եւ այլն)։ Ծաճան Արծրունի իրաւացիօրէն կը նկատէ՝ թէ «Հակառակ իրենց մանրայատուկ վիրթիուոզականութեան, Ղազարոսեանի *études*-ները կը ձգտին վեր Հանել Հայկական փոլքլորիք երաժշտութեան մեղեդիական Հարստութիւնը։ Անոնք նախատեսուած են աւելի բացայայտել ու իմաստալից երաժշտական բովանդակութիւն՝ քան օգնել դաշնակաՀարներուն տիրապետել յատուկ արՀեստավարժական [technical] Հարցեր» (3)։

Արտաքին նմանութիւններ կարելի է գտնել Շոփէնի (*Հմմտ.* Ղազարոսեանի ֆա փոքրալարը, սոլ փոքրալարը, լա պեմոլ մեծալարը եւ սի պեմոլ մեծալարը Շոփէնի յաջորդաբար երկ (Op.) 10, թիւ 1, 11 եւ երկ 25, թիւ 23, 15-ին Հետ) եւ Լիստի (*Հմմտ.* Ղազարոսեանի սի փոքրալարը Լիստի *Etudes d'exécution transcendante*-ի թիւ 8-ին Հետ) *études*-ներուն Հետ։ Փոոքոֆիեւեան շունչով մը պարուրուած է մի փոքրալարը։ Սակայն այս նմանութիւնները ձեւական են։ Ղազարոսեանի ինքնատիպ մտածելակերպը կը գերիշխէ բոլոր երկերուն վրայ։

Կներպարային մեծ զանազանութիւն բայց ոճական ամրակուռ միասնականութիւն կայ քսանչորս *études*-ներուն միջեւ, որով անոնք կրնան նուագուիլ իբրեւ ամբողջական շար։

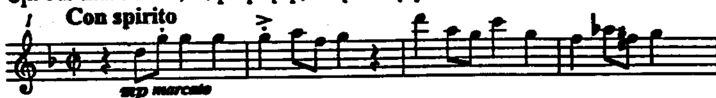
Հիմնանիւթային (thematic) Հենքը կամ ինքնատեղծ է, կամ փոխառութիւն։ Վերջիններուն մաս կը կազմեն Կոմիտաս վարդապետի ձայնագրած մեղեդիները՝ *Գարուն ա* (ռէ պեմոլ փոքրալար), *Էսօր Ուրբաթ է* (սոլ փոքրալար), *Աղջի, մերըդ մեռնլ ա* (լա փոքրալար), Սայեաթ-Նովայի երգերը՝ *Ինչ կոնիմ Հեքիմըն* (լա պեմոլ մեծալար), *Եիս քու ղիմեթըն չիմ գիդի* (սոլ տիեզ փոքրալար), *Դուն էն գըլխէն* (լա մեծալար), ինչպէս նաեւ *Հայր մերի* (ֆա փոքրալար) եւ այլ մեղեդիներ։ Այսինքն, կը պարփակէ Հայկական երաժշտութեան գեղջկական, աշուղական եւ Հոգեւոր տարատեսակները։

Իւրաքանչիւր *étude* կը բովանդակէ մէկէն չորս Հիմնանիւթ։ Հիմնանիւթերու ընտրութեան սկզբունքը տարբեր է։ Օրինակ, ռէ փոքրալարին երեք Հիմնանիւթերն (Հատուածներ 1-4, 15-18, 18-21) ալ միանման պարային ընոյթ կը կրեն (օր. 8ա, բ, գ)։ Մի պեմոլ մեծալարին առաջին Հիմնանիւթը (Հատուածներ 1-4) խոր երգային է (օր. 9ա) իսկ երկրորդը (Հատուած 5)՝ ՀեշտասաՀ (օր. 9բ)։ Մի պեմոլ մեծալարը կը պարփակէ երկու Հակասական Հիմնանիւթեր, առաջինը (Հատուածներ 1-13)՝ թափառիկ, անկայուն (օր. 10ա) իսկ երկրորդը (Հատուածներ 24-27)՝ փոթորկայոյզ (օր. 10բ), որոնք, սակայն, կը միաւորուին նուագակցութեան ալիքաշարժ, միաձեւ տասնվեցերորդականներով (sixteenth notes, semiquavers)։ Սոլ մեծալարը կազմուած է իրարայաջորդ ու փոխներգործաբար Հանդէս եկող սուրացող (Հատուածներ 4-24) (օր. 11ա) եւ պարային (Հատուածներ 28-29) (օր. 11բ) Հիմնանիւթերով։ Սօ տիէզ փոքրալարին կորիզը որոտագին նախադասութիւն մըն է (Հատուածներ 1-2) (օր. 12)՝ որ իբրեւ ինքնուրոյն կառոյց թէ մեղեդիի նուագակցութիւն, կը Հսկէ ողջ ստեղծագործութեան վրայ։ Այս Հոսքին մէջ կ'ուրուագծուի չորս Հիմնանիւթ (յաջորդաբար Հատուածներ 3-13, 16-21, 27-28 եւ 31-32), որոնցմէ ոչ մէկը կը մասնակցի ընդՀանուր զարգացումին, այլ ճեպընթաց բայց տպաւորիչ անցումով ինքն իր մէջ կը սպառի, տեղի տալով «որոտագին» նախադասութեան։ Եռամաս կառուցուածքով միաՀիմնանիւթային (monothematic) գեղեցիկ նմոյշ մըն է ֆա փոքրալարը, ուր ***Հայր մերի*** մեղեդին Հրաբուխային բոցով կ'անցնի ծայրագոյն

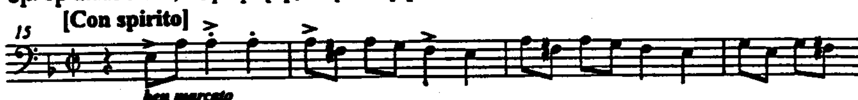
3.- ԳոՀարիկ Ղազարոսեանի ստեղծագործութիւններու CD-ին Հետ գտնուող գրքոյկը, Փարիզ, 1997 (անգլերէն եւ ֆրանսերէն)։

մասերուն մէջ, եւ մեղմօրօր հնչականութիւն կը ստանայ միջին մասին մէջ: Միահիմնանիւթային է նաեւ լա փոքրալարը, ուր *Աղջի, մերըդ մեռել ա* երգի մեղեդին նախ կ՚ուրուագծուի կտտրակուած կշռոյթով (օր. 13ա) եւ միայն աւարտին կը հնչէ լիահնչիւն (օր. 13բ):

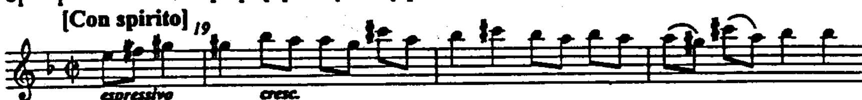
Օր. 8ա *Étude* No. 6, ռէ փոքրալար, Ա. հիմնանիւթ



Օր. 8բ *Étude* No. 6, ռէ փոքրալար, Բ. հիմնանիւթ



Օր. 8գ *Étude* No. 6, ռէ փոքրալար, Գ. հիմնանիւթ



Օր. 9ա *Étude* No. 7, մի պեմոլ մեծալար, Ա. հիմնանիւթ



Օր. 9բ *Étude* No. 7, մի պեմոլ մեծալար, Բ. հիմնանիւթ



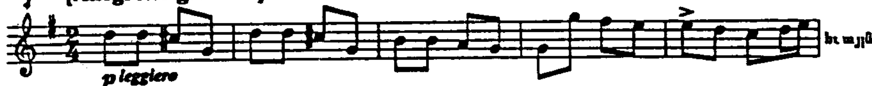
Օր. 10ա *Étude* No. 8, մի պեմոլ մեծալար, Ա. հիմնանիւթ



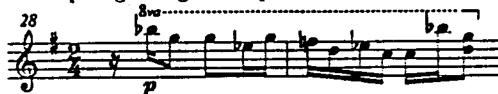
Օր. 10բ *Étude* No. 8, մի պեմոլ մեծալար, Բ. հիմնանիւթ



Օր. 11ա *Étude* No. 15, սոլ մեծալար, Ա. հիմնանիւթ



Օր. 11բ *Étude* No. 15, սոլ մեծալար, Բ. հիմնանիւթ



Օր. 12 *Étude* No. 4, տօ տիէզ փոքրալար



Օր. 13ա *Étude* No. 20, լա փոքրալար



Օր. 13բ *Étude* No. 20, լա փոքրալար

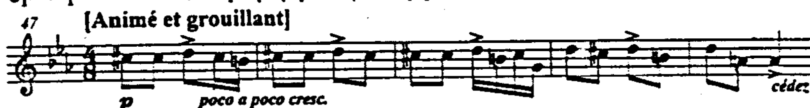


Զարգացումի եւ մշակումի ընթացքին Ղազարոսեան կը սիրէ հիմնանիւթերը կրկնել ձայնամիջոցային (intervallic) եւ կշռութային փոփոխութիւններով: Օրինակ, տօ փոքրալարի երրորդ հիմնանիւթը կը հրամցուի երեք անգամ (յաջորդաբար հատուածներ 32-37, 47-51 եւ 60-65)՝ ձայնամիջոցային նոր յարաբերութիւններով (օր. 14ա, բ, գ): Կշռութային աղդեցիկ փոփոխութիւններու կ'ննթարկուի ֆա տիէզ փոքրալարի հիմնանիւթը (օր. 15ա, բ, գ, դ): Սոլ փոքրալարին մէջ գլխաւոր հիմնանիւթը (*էսօր Ուրբաթ է*) նախ կը ցուցադրուի բաղադրեալ (chromatic) ձեւափոխութեամբ (հատուածներ 1-5) (օր. 16ա) եւ միայն մշակումի մասին մէջ կը ստանայ իր իսկատիպ բնուղիղ (diatonic) էութիւնը (հատուածներ 15-18) (օր. 16բ):

Օր. 14ա *Étude* No. 2, տօ փոքրալար, Գ. հիմնանիւթ



Օր. 14բ *Étude* No. 2, տօ փոքրալար, Գ. հիմնանիւթ



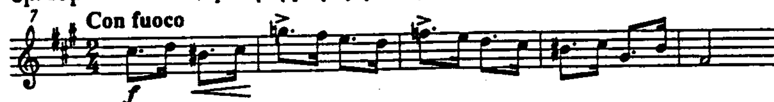
Օր. 14գ *Étude* No. 2, տօ փոքրալար, Գ. հիմնանիւթ



Օր. 15ա *Étude* No. 14, ֆա տիէզ փոքրալար, Ա. հիմնանիւթ



Օր. 15բ *Étude* No. 14, ֆա տիէզ փոքրալար, Ա. հիմնանիւթ



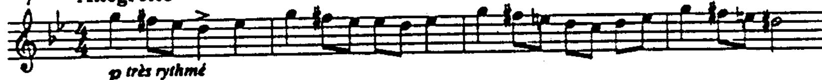
Օր. 15գ *Étude* No. 14, ֆա տիէզ փոքրալար, Ա. հիմնանիւթ



Օր. 15դ *Étude* No. 14, ֆա տիէզ փոքրալար, Ա. հիմնանիւթ



Օր. 16ա *Étude* No. 16, սոլ փոքրալար, Ա. հիմնանիւթ



Օր. 16բ *Étude* No. 16, սոլ փոքրալար, Ա. հիմնանիւթ



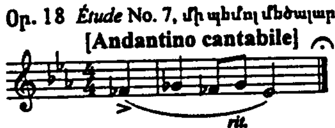
Բազմամեղեդայնութեան (polymelody) դիմած է մշակումի ընթացքին, երբ նախապէս ցուցադրուած հիմնանիւթերը միաձուլուած են՝ կազմելով ամրակուռ ամբողջականութիւն եւ նորաթափ կորովով համալրելով զարգացումի ընթացքը, ինչպէս ֆա տիէզ փոքրալարին մէջ (հատուածներ 70-73) (օր. 17):

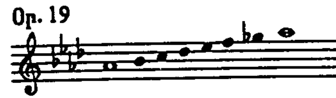
Օր. 17 *Étude* No. 14, ֆա տիէզ փոքրալար



Հեղինակի ուշադրութենէն չեն վրիպած համաձայնութա-ձայնակայքային լուծումները: Այսպէս, մի պեմոլ մեծալարի աւարտին մեղեդին չեղում կը կատարէ դէպի փուիւգիական համաձայնոյթը (օր. 18): Լա պեմոլ մեծալարին հիմքը էոլական

Համաձայնոյթն է (ձայնաշարը՝ օր. 19)։ Սոլ տիեզ փոքրալարին երկրորդ հիմնանիւթը (հատածներ 7-10) հարմոնիք տօ տիեզ քառալարին մէջ է (ձայնաշարը՝ օր. 20ա), ուր՝ շնորհիւ նոյն հատածներուն երկրորդական գիծերուն, համաձայնութային հենքը կ'ընդլայնուի կրկնակի հարմոնիքի (ձայնաշարը՝ օր. 20բ)։ Լա փոքրալարը կ'աւարտի եօթնաձայն (heptatonic) ձայնաշարով։









Դաշնակումային (harmonic) հնարամիտ լուծումներով լեցուն են *étude*-ները։ Մի մեծալարին գլխաւոր հիմնանիւթին հիմնաձայնային (tonic) առաջին յենակէտին օգտագործած է I_2(հատած 2) (օր. 21) իսկ ընդհատուած հանգաձեւի (VI) փոխարէն կը գտնենք II_2^{-5}(հատած 7) (օր. 22)։ Ֆա տիեզ փոքրալարին երկրորդ հիմնանիւթին (հատածներ 29-36) անսպասելիօրէն կ'ուղեկցի փոքր մեծալար եօթնադաշնակը՝ զգայուն գունաւորում տալով նրաժշտութեան (օր. 23)։ Այլեւ զուգահեռ դաշնակներ, կշռութային եւ մեղեդային ձայնառութիւններ (ostinato)։ Նկատելի է լայն տարածու-թիւններու վրայ բամբի (bass) սահուն, հետեւողական ձայնատարութիւնը։







Քանոնիք նմանակում (canonic imitation) օգտագործուած է սոլ մեծալարին (հատածներ 39-42), սի մեծալարին (հատածներ 1-3) մէջ։

Կը հանդիպինք նաեւ բազմաձայնակայքութեան (polytonality), ինչպէս ռէ պեմոլ մեծալարի հատածներ 26-31-ը, ուր երկու հիմնանիւթերը միաժամանակ կը հնչեն տարբեր ձայնակայքերու մէջ (օր. 24)։

Op. 24 *Étude* No. 3, ռէ պեմոլ մեծալար



Ի վերջոյ, ընտրուած են կառուցուածքային տարբեր սկզբունքներ՝ երկմաս, եռամաս, մէկ մասանի՝ ներքին ստորաբաժանումներով եւ այլն:

Արդ, *Vingt quatre études*-ը՝ իր ոճական ու արհեստավարժ հնարագէտ դրոյթներով, վկան է բարձր մասնագիտացուածութեամբ զինուած երաժշտահանի մը:

Trois chansons populaires Arméniennes (Երեք հայկական ժողովրդական երգեր), երգի (նշուած չէ ձայնատեսակը) եւ դաշնակի համար, ֆրանսերէն եւ լատինատառ հայերէն բառերով, դաշնակում Գոհարիկ Ղազարոսեանի: Տպագրուած է 1940-ին, Փարիզի Durand հրատարակչատան կողմէ:

Առաջինը խորագրուած է "Chanson de Trouvère" (Աշուղական երգ), եղանակ՝ Փապուճեան, հայերէն բառեր՝ Ներսէսեան: Սիրային բովանդակութեամբ հեզասահ երգ մըն է: Կազմուած է դաշնակի նախաբանէ (հատածներ 1-6), երկու պարբերութենէ՝ որոնցմէ իւրաքանչիւրը կ'ընդգրկէ բանաստեղծական մէկ քառատող (յաջորդաբար հատածներ 7-14 եւ 15-23) եւ դաշնակի վերջաբանէ (հատածներ 24-29):

Նուագակցութեան կշռութային կորիզն է՝ որմէ կատարուած է երկու ածանցում՝ եւ : Անոնք անփոփոխ կը հնչեն երգի ամբողջ տեւողութեան:

Մեղեդին միահիմնաձայնային (այսինքն՝ մէկ հիմնաձայն ունեցող, որ բնորոշ է հայկական ձայնեղանակներուն) հիփոտորիական-էոլական փա համաձայնոյթին մէջ է (ձայնաշարը՝ օր. 25), ուր վերեւի վեցերորդ աստիճանը (ռէ) միշտ վերցուած է բարձր տարբերակով (ռէ պեքար): Մեղեդիի հատածներ 15-16-ի եւ 23-24-ի ութեակային դրութիւնը (օր. 26) արդիւնքն է հիմնաձայնային ոլորտի ութեակ բարձր տեղափոխութեան: Ղազարոսեան զգալով վերեւի բնական վեցերորդին (ռէ պեմոլ) անհրաժեշտութիւնը հնչողական լիարժէքութեան համար, դաշնակին մէջ փոխն ի փոխ գործածած է ռէին երկու տարբերակներն ալ (պեքար եւ պեմոլ): Առաջին պարբերութիւնը կ'աւարտի փոքրացած հիմնաձայնային եռահնչիւնով (հատած 14) (օր. 27), որ արդիւնքն է համաձայնոյթի վերեւի հինգերորդ աստիճանին (սօ) կիսաձայն իջեցումին, երկրորդ քառալարը վերածելով հարմոնիքի (ձայնաշարը՝ օր. 28):

Op. 25



Op. 26 *Trois chansons populaires Arméniennes*, No. 1, երգ



Օր. 27 *Trois chansons populaires Arméniennes.* No. 1,
Դաշնակ
[Allegretto]





Առաջին պարբերութիւնը բազմամեղեդային (polymelodic) է: Փապուճեանի ոլորուն մեղեդիին կ'ուղեկցի Ղազարոսեանի ինքնատեղծ, կշռութաւոր (rhythmic) մեղեդին: Իսկ երկրորդ պարբերութեան դաշնակումը կը խտանայ աջ ձեռքի ենթադասութային (motivic) կրկնութիւններով եւ ձախ ձեռքի բաղադրեալ (chromatic) վերելքով (օր. 29): Այս բաղադրումը, սակայն, համաձայնոյթի բնուղիղ (diatonic) աստիճաններուն տեղափոխեալ համադրութեան արդիւնքն է: Հատած 16-ի սի պեքարը իր էութեամբ տօ պեմոլն է՝ հինգերորդ աստիճանի իջեցուած տարբերակը (օր. 28): Հատած 18-ի տօ տիէզը ինհարմոնիքն է վեցերորդ աստիճանին՝ ռէ պեմոլին: Հատած 20-ի մի պեքարը համաձայնոյթի հնչիւններէն դուրս է բայց բնուղիղ է այնքանով՝ որ իբրեւ բարձր ձգտող հնչիւն, անհրաժեշտ է սրելու յանգաձեւային (cadence) ոլորքը: Նախարանն ու վերջարանը նրաժշտահանը նախընտրած է յօրինել բնական փոքրալարի մէջ:

Օր. 29 *Trois chansons populaires Arméniennes*, No. 1,
Դաշնակ, ձախ ձեռք
[Allegretto]



Երկրորդ երգը դարձեալ խորագրուած է "Chanson de Trouvère", եղանակ՝ Փապուճեան, հայերէն բառեր՝ Թրենց: Դարձեալ սիրային բովանդակութեամբ է: Ունի երկմասանի կառուցուածք, որոնցմէ իւրաքանչիւրը կ'ընդգրկէ բանաստեղծական մէկ տուն: Կառուցուածքը կարելի է խտացնել հետեւեալ կերպով.

Դաշնակի նախաբան (հատածներ 1-4)

A [a(հատածներ 5-16)+b(հատածներ 17-22)+c(հատածներ 23-34)]

B [d(հատածներ 35-40)+b_1(հատածներ 41-46)+c_1(հատածներ 47-58)]

Դաշնակի վերջաբան (հատածներ 59-62)

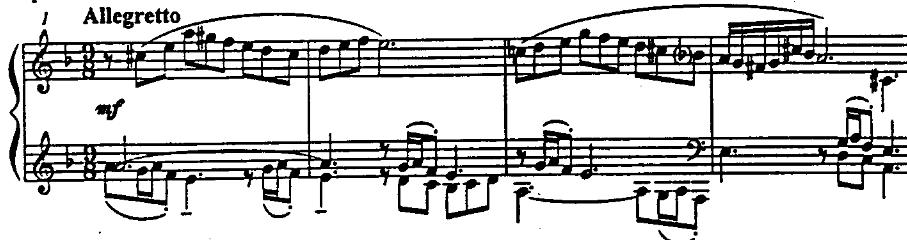
A-ը միաւորուած է դաշնակի կշռութային անփոփոխ կաղապարով՝ 3/4 ♫ ♩ ♩ իսկ B-ը՝ բամբերու 3/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ կայուն քայլերով:

Մեղեդին հարմոնիք քառալարով հիփոտորիական-էոլական համաձայնոյթին մէջ է (ձայնաշարը՝ օր. 30): Ղազարոսեան մշակումին համար կատարած է համաձայնոյթին բնուղիղ (diatonic) ու բաղադրեալ (chromatic) ձայնաշարերուն տպաւորիչ համաձուլում: Իսկ դաշնակի նախաբանին (օր. 31ա) եւ վերջաբանին մէջ գործածած է միաժամանակ կրկնակի հարմոնիք լա մեծալար ձայնակայքը (աջ ձեռք, հատածներ 1-2, 3-ի երրորդ բախում, 4)՝ ներթափանցուած բնական ձայնաշարի հնչիւններով (աջ ձեռք, հատած 3-ի առաջին եւ երկրորդ բախումներ) (ձայնաշարը՝ օր. 31բ) եւ լա փռիւքիական ձայնակայքը (ձախ ձեռք) (ձայնաշարը՝ օր. 31գ):

Օր. 30



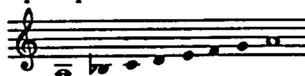
Օր. 31ա *Trois chansons populaires Arméniennes*, No. 2, Նախաբան, Դաշնակ



Օր. 31բ

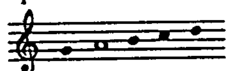


Օր. 31գ



Երրորդ երգն է՝ "Chanson Satyrique" (Երգիծական երգ), ըստ Պետրոսեանի երգածին: Ան երկխօսութիւն մըն է այրի կնոջ եւ քահանային միջեւ, ուր այրի կինը ձայնափոխելով կը կատարէ նաեւ քահանային դերը: Նուրբ հեգնանք մըն է քահանային փառամոլութեան եւ կնամոլութեան: Գեղջկական հենք ունեցող մեղեդին երեք տուներուն մէջ կը կրկնուի մանր փոփոխութիւններով: Սակայն Ղազարոսեան ամէն անգամ թարմացուցած, զարգացուցած է դաշնակի դերամասը: Մեղեդիին սահմանը չի չրջանցեր էօլական քառալարի եւ ներքեւի ձգտող հնչիւնի սահմանները (ձայնաշարը՝ օր. 32): Դաշնակումին մէջ ընդարձակուած է ձայնակայքային տարածութիւնը դէպի վեր եւ դէպի վար (ձայնաշարը՝ օր. 33)՝ յաճախ ներքեւի եւ վերեւի վեցերորդ աստիճաններուն (փա տիեզ եւ փա պեքար) համատեղութեամբ:

Օր. 32

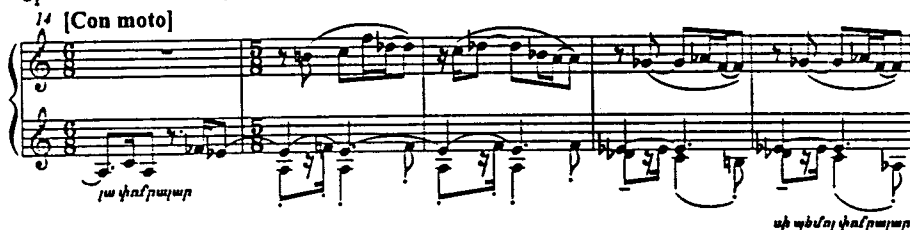


Օր. 33



Առաջին եւ երկրորդ տուները լա համաձայնոյթին մէջ են իսկ երկրորդը՝ սի պեմոլ: Հետաքրքրական է Ղազարոսեանի զարտուղութեան կերպը: Երկու պարագային ալ կը հիմնուի աւելի մեղեդիկական (գծային) զարտուղութեան վրայ քան դաշնակումային (harmonic): Այսինքն, առանձին գիծերու հորիզոնական թաւալումին ընթացքին աստիճանաբար կը յայտնուին յաջորդ ձայնակայքի հնչիւնները (օր. 34):

Օր. 34 *Trois chansons populaires Arméniennes*. No. 3, Դաշնակ



Trois chansons populaires Arméniennes-ը երաժշտահանի յաջող դրսեւորումներէն է աշուղական եւ գեղջկական երգերը իւրովի մեկնաբանելու եւ վերընթերցելու:

ԴԱՇՆԱԿՈՒՄՆԵՐ

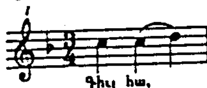
Ա.-ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Կոմիտասի եօթանասուն անտիպ երգերէն քսան ժողովրդական երգեր, երգի եւ դաշնակի համար, տպագրուած 1950-ին, Կիլիկիոյ Հայոց Կաթողիկոսութեան տպարանին մէջ, Անթիլիաս: Հիմնուած են Կոմիտաս վարդապետի ձայնագրած գեղջկական երգերուն վրայ, զորս Ղազարոսեան Պոլսոյ մէջ ստացած է Թորոս Ազատեանէն (*տե՛ս* հատորին նախաբանը): Այս բոլոր ձայնագրութիւնները յետագային պիտի հասնէին Հայաստան, տեղ գտնելու Կոմիտաս վարդապետի *Ազգագրական ժողովածուի* Բ. հատորին մէջ (Երեւան, 1950): Զարմանալի զուգադիպութեամբ, թէ՛ Ղազարոսեանի մշակումները եւ թէ՛ *Ազգագրական ժողովածու*ն լոյս կը տեսնեն միեւնոյն տարին:

Ընդհանուր առմամբ, Ղազարոսեան ընթացած է կոմիտասեան ուղիով՝ դաշնակումի բազմաձայն (polyphonic) մօտեցում, հիւսուածքի պարզութիւն, արտայայտամիջոցներու զսպուածութիւն բայց ներքին խորութիւն, համաձայնութա-ձայնակայքային տրամաբանուած լուծումներ: Այս բոլորը, անշուշտ, չղարչուած է ստեղծագործողի իր ինքնուրոյն գրելաոճով:

Ղազարոսեան գեղջկական մեղեդիներուն մեծ մասը թողած է անփոփոխ: *Ազգագրական ժողովածու*ին համեմատութեամբ, կշռութային ու ելեւէջային լոկ մանր տարբերութիւններ կը գտնուին, որոնք արդիւնքն են դաշնակումի մտայղացքին: Օրինակ, «Գիւլ հա նարըս» (թիւ 5) երգին մէջ, առաջին բառին (Գիւլ) շեշտ մը տուած ըլլալու համար, մեղեդիական գիծը աղդեցիկօրէն կ'ընդհատէ ձայնահատով (rest) մը (օր. 35ա, բ): «Բաղչի պատը դդում ա» (թիւ 11) երգը միակն է՝ ուր ամբողջապէս փոխած է ամանակը (metre) եւ համաձայնոյթը: *Ազգագրական*ի ԱՋ-ը դարձած է ԳՋ, եւ 5/8-ը՝ 3/4 (օր. 36ա, բ): Ստանալով բոլորովին այլ բնոյթ, երգը, այնուամենայնիւ, չէ կորսնցուցած իր գեղջկական առանձնայատկութիւնները: Իսկ նոյն երգի երկրորդ տարբերակին մէջ (թիւ 12) վերնախաղը դարձած է էկորճ կիսվեր (օր. 37ա, բ):

Օր. 35ա Կոմիտաս վարդապետ «Գիւլ հա»



Օր. 35բ Ղազարոսեան «Գիւլ հա»



Օր. 36ա Կոմիտաս վարդապետ «Բաղչի պատը դըդում ա»



Օր. 36բ Ղազարոսեան «Բաղչի պատը դդում ա»



Օր. 37ա Կոմիտաս վարդապետ «Բաղչի պատը դըդում ա»



Օր. 37բ Ղազարոսեան «Բաղչի պատը դդում ա»



Կոմիտասեան ձայնագրութիւններուն տասնեօթը փոխադրած է փուշ-ռէ յարաբերութեամբ, երկուքը («Կայնել եմ գալ չեմ կարող» թիւ 19, եւ «Հօ՜յ իմ նազանի նարս» թիւ 20)՝ փուշ-տօ տիէզ, եւ մէկը («Թաղա մածուն եմ մերել» թիւ 16)՝ փուշ-տօ:

Դաշնակի նուագամասերուն մէջ երբեմն կը լսենք կոմիտասեան դաշնակայնութեան (pianism) արձագանգները՝ «Շուշիկի» պարին վերասլաց արբէժները «Գիւլ հա նարըս»-ին (թիւ 6) մէջ, «Կաքաւի երգ»-ին մեղեդիահիւս դաշնեակները (broken

chords) «Սարերը կըրակ եմ արել»-ին (Թիւ 14) մէջ: Այստեղ, դաշնակը ընդհանրապէս կը բացայայտէ երգին արտայայտչական յուզաշխարհը: Սիրային երգերուն մէջ («Աղջի մերըդ մեռել ա» Թիւ 1, «Գիշերուան լուսնեակը» Թիւ 2, «Ամպել ա ձիւն չի գալի» Թիւ 3 եւ այլն) կը նկատուի սահուն ձայնատարութիւն եւ գնայուն ոլորում, պարերգներուն մէջ («Գիւլ հա եարըս» Թիւ 6-9 եւ այլն) կը գերիշխեն Թռիչքաձեւ ոստիւնները, երգիծական երգերուն («Աղջի անունդ է Շուշան» Թիւ 4 եւ այլն) կը յարդարեն Թեթեւաշարժ սթաքքաթոներ, զինահաւաքի երգերուն («Բաղջի պատը դդում ա» Թիւ 11, 12) անընդհատ կ'ուղեկցին ծանրաշարժ V_{8} դաշնեակները: Անշուշտ, ասոնք բացարձակ չեն, այլ կը գտնուին ոճական ներթափանցումներ' հարըստացնելով դաշնակումներուն հնչական հենքը:

Իւրաքանչիւր երգին առաջարկուած է կերպարային-հիւսուածքային մէկ լուծում: Անոնք կրնան ըլլալ մէկ-երկու հատածանի ենթադասութային (motivic) կաղապարներ' որոնք կը կրկնուին նպատակամղուած վերելքներով եւ վայրէջքներով («Գիւլ հա եարըս» Թիւ 7-9 եւ այլն), կամ մեղեդային ու բազմամեղեդային լայնաշունչ գիծեր («Աղջի մերըդ մեռել ա» Թիւ 1, «Ամպել ա ձիւն չի գալիս» Թիւ 3 եւ այլն):

Համաձայնութային առումով, Ղազարոսեան երբեմն կ'ընթանայ մեղեդի-դաշնակ հակադրութեան ուղիով: Այսպէս, «Աղջի անունդ է Շուշան»-ի (Թիւ 4) մեղեդին Դ. ձայնեղանակին մէջ է, այսինքն' դիմող ձայնը վերի չորրորդ աստիճանն է: Բնական է դաշնակումին համար ձայնառական հնչիւնն ընտրել նոյն չորրորդ աստիճանը (այս պարագային' ռէ): Սակայն Ղազարոսեան կը նախընտրէ շեղիլ այս աւանդոյթէն, ձայնառութեան համար ընտրելով հինգերորդ աստիճանը (մի) (հատածներ 8-14), հակադրային համամասնութիւն մը ստեղծելով մեղեդի-նուագակցութիւն յարաբերութեան մէջ (օր. 38):



Հետաքրքրական են նաեւ ձայնակայքային գունախաղերը: «Բաղջի պատը դդում ա»-ի (Թիւ 12) մեղեդին սի հիմնաձայնով (tonic) փռիւգիական համաձայնոյթներէն մէկուն մէջ է (վերը յիշատակուած վերնախաղի փոխարկումը էկորճ կիսվերի փոխած է գեղջկական համաձայնութային խեկութիւնը): Դաշնակումը կը սկսի մեղեդիական հիմնաձայնէն երրեակ (third) վար գտնուող սոլ մեծալարին մէջ (հատածներ 1-2) (օր. 39ա), առաջին նախադասութիւնը կ'աւարտի մեղեդիական հիմնաձայնի սի փոքրալարին մէջ (հատածներ 5-6) (օր. 39բ), իսկ երկրորդ (վերջին) նախադասութիւնը' ուր միեւնոյն մեղեդին նոյնութեամբ կը կրկնէ միայնակ (solo) դաշնակը, ամբողջութեամբ հիմնուած է մեղեդիական հիմնաձայնէն հնգեակ (fifth) վար գտնուող մի մեծալարին մէջ (հատածներ 7-12) (օր. 39գ): Այսինքն, օգտագործուած են սի ձայնանիշին շուրջ հնարաւոր բոլոր տարբերակները:

Օր. 39ա «Բաղջի պատը դդում ա»
Con animato
Եռանդուն
Բաղ - ջի պա - տը
առ մինորայր

Օր. 39բ «Բաղջի պատը դդում ա»
[Con animato]
[Եռանդուն]
Ձայ ձայ ձայ.
սի փամբրայր

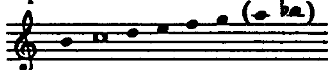
Օր. 39գ «Բաղջի պատը դդում ա»
[Con animato]
[Եռանդուն]
sf marcato
մի փամբրայր

Բնուղիղ (diatonic) ձայնաշարի շրջապատին մէջ, Ղազարոսեան անսպասելիօրէն ձեւափոխեալ դաշնեակով մը կ'ուզէ շեշտել յատուկ բառ մը կամ իմաստ մը: «Սարերը կըրակ եմ արել»-ը (Թիւ 15) դաշնակուած է ամբողջութեամբ բնուղիղ ձայնաշարին մէջ, բացի հատած 5-էն, ուր «նարին» բառը ընդգծած ըլլալու համար կը յայտնուի $VII_{2}^{2\ {+1}\atop{-3}}$, որուն միանալով ամբողջ ստեղծագործութեան ուղեկցող ձայնառական հիմնաձայնը (լա), գեղեցկօրէն կը շրջագարդէ խնդրոյ առարկայ բառը (օր. 40): «Բաղջի պատը դդում ա»-ին (Թիւ 11) մէջ, սակայն, համաձայնութային գունախաղը այլ նպատակ կը հետապնդէ: ԳՁ մեղեդիին կ'ուղեկցի համապատասխան դասական դաշնաւորում, մինչեւ ամենավերջի հատածը՝ երբ յանկարծ կը յայտնուի ցած չորրորդ աստիճանով բնական փոքրալար սանդղակը (scale) (օր. 41): Նկատի ունենալով՝ որ այս երգը կը կրկնուի երկու անգամ եւ attacca կ'անցնի յաջորդին, այս սանդղակը կը ծառայէ թարմացնելու ու նորովի թափ աւելցնելու երաժշտութեան:

Օր. 40 «Սարերը կըրակ եմ արել»
[Con brio]
[Աշխոյժ]
նա - րին ի - մաց
sf
լա փամբրայր
$VII_{2}^{2\ {+1}\atop{-3}}$

Օր. 41 «Բաղջի պատը դդում ա»
8va

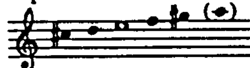
«Կալերի ճամբէն» (թիւ 10) երգին մեղեդին ԴՁ դարձուածք է (օր. 42ա): Ան կազմուած է երկու հաւասար նախադասութիւններէ: Առաջինը (հատածներ 1-4) դաշնաւորուած է սովորական մեծալարի մէջ (օր. 42բ): Երկրորդին դաշնաւորումը կը սկսի ու կը զարգանայ I_2^{-7}-ի տիրապետութեամբ (հատածներ 5-7) (օր. 42գ): Հատած 7-ի վերջին բախումին սկիզբ կ'առնէ բազմահամաձայնութային յենակէտեր (օր. 42դ): Դաշնակի ձախ ձեռքի վերի տօ տիէզը հատած 8-ի աջ ձեռքին հետ կը կազմէ մի հիմնաձայնով հարմոնիք համաձայնոյթ (օր. 42ե): Իսկ հատած 7-ի ձախ ձեռքի վարի տօ տիէզը եւ սի պեմոլը՝ հատած 8-ի ձախ ձեռքին հետ, կը կազմեն ցած չորրորդ աստիճանով փռիւքիական լա հնգալար (օր. 42զ): Այս առումով, հատած 7-ի վարի տօ տիէզը իր իսկութեան մէջ ոչ պեմոլ է: Այսպէս, երեք հիմնաձայնային յենակէտեր՝ մեղեդիի տօն, աջ ձեռքի մին եւ ձախ ձեռքի լան, միանալով կը բացայայտեն բազմաշերտ, միահիւս արտայայտչականութիւն:









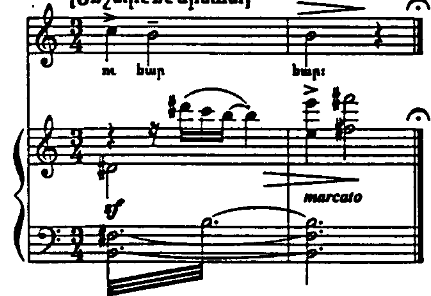




«Աման եար»-ին (Թիւ 18) մէջ, դաշնակի լա փոքրալար դաշնեակը՝ փռիւգիական սի եռալարին (ԱԿ) մէջ ընթացող մեղեդիին ժամանակաւորապէս կը փոխանցէ էոլական թեքում (օր. 43ա)։ Միայն աւարտին (Հատածներ 8-9) կը յստակուի բուն հիմնաձայնը (սի) (օր 43բ), բայց այս անգամ հարմոնիք համաձայնոյթի տիրապետումով (օր. 43գ)։



Օր. 43ա «Աման եար»



Օր. 43բ «Աման եար»


Օր. 43գ

Բազմաձայն հնարներէն աղդեցիկ են «Գիշերուան լուսնեակը»-ին (Թիւ 2) քանոնիք նմանակումը (Հատածներ 6-9) եւ «Գիւլ հա եարըս»-ին (Թիւ 6) յանգաձեւային (cadence) նմանակումները (Հատածներ 4, 7, 11, 14)։

Կոմիտաս վարդապետի եօթանասուն անտիպ երգերէն քսան ժողովրդական երգերը արդիւնք են Ղազարոսեանի խորապէս մտածուած եւ տրամաբանուած գիտակցութեան ու էապէս վերապրուած յուզաշխարհին։ Իրենց ներքին բովանդակութեան ու արտայայտչաձեւերուն արմատները խարսխուած ըլլալով Կոմիտաս վարդապետի ակունքներուն վրայ, անոնք արժանաւորապէս կը շարունակեն հանճարեղ երաժիշտին առաջադրած ուղին։

Բ.-ՀՈԳԵՒՈՐ ԵՐԳԵՐ

Անթիլիասի *Հասկ* ամսաթերթի 1946 Սեպտեմբեր-Հոկտեմբեր միացեալ թիւին մէջ լոյս տեսած են Ղազարոսեանի դաշնակի կամ երգեհոնի համար դաշնակած շարականները։ Երկու տարի ետք՝ 1958-ին, անոնք բիւրեղացած վերամշակումով կը վերահրատարակուին *Հասկ* տարեգիրքին (Ա. տարի) մէջ։ Այստեղ մեր ուշադրութիւնը կը կեդրոնացնենք վերջին հրատարակութեան վրայ։

Դաշնակուած են *Կանոն Աստուածայայտնութեան ճրագալուցին* Օրհնութիւնը («Ուրախացիր սրբուհի»), Հարցը («Որ դասուց եր'կնաւորաց»), Մեծացուսցէն («Ուրախացիր Աստուածածին»), Ողորմեան («Անկանիմք առաջի քո») եւ Ճաշուն («Զանճառելի լուսոյ մայր»), *Կանոն Աստուածայայտնութեան Ա. Աւուրին* Հարցը («Անսկիզբն էակից») եւ Գործքը («Գործք տեառն»), եւ *Կանոն Աստուածայայտնութեան Բ. աւուրի* Օրհնութիւնը («Այսօր բանն ի հօրէ»)։ Այսինքն, հրամցուած են Մնդեան շարականներէն ութ միաւոր։ Ընտրուած են շարականներուն առաջին տուները, բացի «Անսկիզբն էակից»-էն՝ որ կը բովանդակէ երրորդ տունը։

Մեղեդիները քաղուած են Եղիա Տնտեսեանի *Շարական Ձայնագրեալ*

(Հայկական ձայնանիշերով) Ա. մասէն, տպագրուած Իսթանպուլի մէջ, 1934-ին: Բացի «Գործք տեառն»-էն, փոխադրութիւնները Հայկական ձայնանիշերէ եւրոպականի կատարուած են փուշ-ոէ յարաբերութեամբ: «Գործք տեառն»-ին միաձայն տարբերակը ԳՁ դարձուածք է (օր. 44ա): Նկատի ունենալով երգչային բարձր հնչամասը, Ղազարոսեան զայն փոխադրած է մաքուր քառեակ (perfect fourth) ցած, միաժամանակ բնագիրի (Տնտեսեանի) վերնախաղը (ֆա տիէզ) եւ էկորճ կիսվերը (մի տիէզ) յաջորդաբար փոխելով էկորճ կիսվերի (ֆա պեքար, որ կը համապատասխանէ Ղազարոսեանի ռէ պեքարին) եւ էկորճի (մի պեքար, որ կը համապատասխանէ Ղազարոսեանի տօ պեքարին), որով բոլորովին այլափոխած է համաձայնութային էութիւնը (օր. 44բ):

Օր. 44ա Տնտեսեան կանոն Աստուածայայտնութեան Ա. աւուր, «Գործք տեառն»



Օր. 44բ Ղազարոսեան կանոն Աստուածայայտնութեան Ա. աւուր, «Գործք տեառն»



Ինչպէս նշեցինք, «Անսկիզբն էակից»-ին համար ընտրած է երրորդ տունը՝ «Ցնծութեամբ տօնեսցուք»: Սակայն «սուրբ որ յայտնեցար»-էն սկսեալ երաժշտութիւնը կը շարունակէ առաջին տան տարբերակը (օր. 45): Պատճառն այն է՝ որ երրորդ տան այս հատուածէն սկսեալ Տնտեսեան խոսրովային կիսվերը (սի պեմոլ) կը փոխարինէ ներքնախաղով (սի պեքար)՝ որով կը վերանայ մեծացած երկեակը (augmented second), մինչդեռ առաջին տունը (մինչեւ կրկներգը) կը շարունակէ խոսրովային կիսվերով: Միաժամանակ, Ղազարոսեան իր կողմէ մեղեդիական փոփոխութիւն մը կը մուծէ՝ «եւ լուսովդ» բառերուն սի եւ տօ ձայնանիշերը վերածելով պեքարի, այսինքն՝ մեծացած երկեակը փոխելով փոքր երկեակի (minor second):

Օր. 45 Ղազարոսեան կանոն Աստուածայայտնութեան Ա. աւուր, «Անսկիզբն էակից»



Հետաքրքրական զարտուղութիւն (modulation) կատարած է «Ուրախացիր Աստուածածին»-ին մէջ՝ կրկներգը («ազգ եւ ազինք զքեզ մեծացուցանեմք») շարադրելով մեծ երկեակ (major second) բարձր:

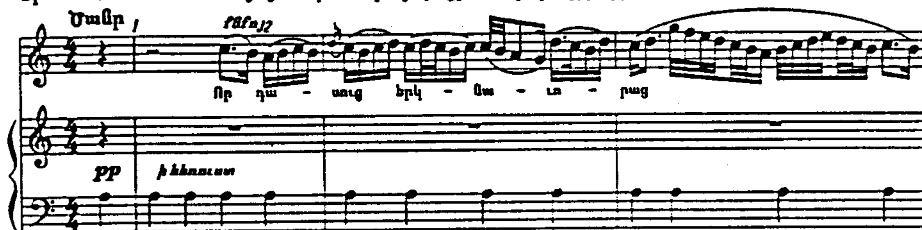
Հայկական ձայնանիշերը եւրոպականի փոխադրութիւնը կատարուած է՝ բծախնդրօրէն պահպանելով բնագիրին հարազատութիւնը: Կը գտնուին լոկ աննշան վրիպումներ: Իսկ վերնախաղը միշտ փոխադրած է ֆա պեքար («Որ դասուց երկնաւորաց», «Անկանիմք առաջի քո», «Անսկիզբն էակից» եւ «Գործք տեառն») որ միակ խոցելի կէտն է: Յայտնի է՝ թէ վերնախաղը քիչ մը ցած ֆա տիէզ է, որ հեռու է պեքար ըլլալէ: Ֆա պեքարին համարժէքը էկորճ կիսվերն է:

Ի տարբերութիւն գեղջկական երգերու վերոյիշեալ դաշնակումներէն, այստեղ

Ղազարոսեան օգտագործած է լիարժէք դաշնեակներ (chords), որոնք շարականներուն պարգեւած են վեհ ու հանդիսաւոր խորութիւն: Սակայն բուն մեղեդիին զուգահեռ, դաշնակի աջ ձեռքը միշտ կը նուագէ առաջնային կամ երկրորդային ինքնատեղծ կամ փոխառեալ մեղեդի մը՝ առաջացնելով բազմամեղեդայնութիւն: Հետեւաբար, դաշնակումներուն ընդհանուր հիւսուածքը դաշնեակակերտ բազմաձայն է:

Բոլոր շարականները համաձաբաժնած է 4/4 ամանակով: Դաշնակումներուն կշռութային կառուցուածքը պարզ է ու սերտօրէն կառչած մեղեդիին հետ: Եթէ գեղջկական երգերուն մէջ դաշնակի նուագամասի կշռութային նորամուծութիւնները կ'ամբողջացնէին երգին կերպարային հենքը ու կը խորացնէին երաժշտական բովանդակութիւնը, շարականներուն պարագային՝ մեղեդի-դաշնակումի կշռութային միասնութիւնը կը նպաստէ վեր հանելու շարականին ոճական տիրականութիւնը եւ առաջացնելու ընդհանուր միահիւս համաձուլուածք: Իսկ յաճախ օգտագործուած յամրաքայլ, համաչափ քառորդ ձայնանիշերու (quarter notes, crotchets) երկարընթաց շարանը կը համալրէ երգին խորախորհուրդ ներուժականութիւնը (օր. 46):

Օր. 46 *Կանոն Աստուածայայտնութեան Ճրագալոյցին, «Ուրախացիր սրբուհի»*



Ղազարոսեան ուշադրութիւն դարձուցած է շարային ամբողջականութեան վրայ: Այսպէս, «Ուրախացիր սրբուհի»-ին մէջ կը գծագրուի լայնաշունչ ներքընթաց գիծ մը (օր. 47ա), որուն կը հակակշռէ յաջորդ շարականին՝ «Որ դասուց երկնաւորաց»-ին նմանատիպ վերընթաց գիծը (օր. 47բ): Այս ներքընթաց-վերընթաց գիծերը՝ զանազան դրսեւորումներով, կը յայտնուին ութ շարականներու ողջ տեւողութեան ընթացքին: *Կանոն Աստուածայայտնութեան ճրագալոյցի*ն վերջին շարականին («Զանճառելի լուսոյ մայր») գլխաւոր մեղեդին (օր. 48ա) դարձած է *Կանոն Աստուածայայտնութեան Ա. Աւուր*ին առաջին շարականին («Անսկիզբն էակից») ենթամեղեդին՝ ուր նոյնութեամբ տեղափոխուած է դաշնակումը (harmony) (օր. 48բ): «Ուրախացիր Աստուածածին»-ի վերջնադաշնեակը V_7 է՝ որ կը դիւրացնէ անցումը յաջորդ շարականին: Այս եւ այլ յատկանիշներ յստակօրէն կը մատնանշեն ութ շարականներուն շարային բնոյթը:

Օր. 47ա *Կանոն Աստուածայայտնութեան Ճրագալոյցին, «Ուրախացիր սրբուհի», Դաշնակ, աջ ձեռք*



Օր. 47բ *Կանոն Աստուածայայտնութեան Ճրագալոյցին, «Որ դասուց երկնաւորաց», Դաշնակ, աջ ձեռք*



Op. 48ա *Կանոն Աստուածայայտնութեան Երագալուցին, «Զանճառելի լուսոյ մայր»*

Op. 48բ *Կանոն Աստուածայայտնութեան Երագալուցին, «Անսկիզբն էակից»*

Շարականներու սոյն դաշնակումները կը հանդիսանան Ղազարոսեանի ստեղծագործական անդուլ որոնումներու բեղմնաւոր արգասիքը եւ յաջող փորձեր են վերաիմաստաւորելու Հոգեւոր երաժշտութեան գոհարները:

Ուրեմն, Գոհարիկ Ղազարոսեանի տպագրուած գործերը՝ թէեւ սակաւաթիւ, բայց համակողմանիօրէն կը բացայայտեն երաժշտահանին ստեղծագործական արուեստն ու արհեստավարժութիւնը: Ղազարոսեան մեծապէս յաջողած է իւրաքանչիւր մարզին (ինքնուրոյն յօրինում, գեղջկական եւ Հոգեւոր երգերու դաշնակում) փոխանցել իրեն բնորոշ արտայայտչաձեւերը, վեր հանել ենթարնագրային թաքուն ոլորտները եւ յայտնաբերել ոճական նոր իւրայատկութիւններ: Տպագրուած այս ստեղծագործութիւնները բաւարար են հաստատելու՝ թէ մեր առջեւ ունինք բնածիր ունակութիւններով օժտուած գեղաճաշակ, խորաթափանց արուեստագէտուհի մը:

Հայկ Աւագեան

ԵԳԻՊՏԱՑԻ ՄԱՍՆԱԳԷՏՆԵՐՈՒ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ՝ ՆՈՒԻՐՈՒԱԾ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ

Բ

Եգիպտացի երիտասարդ պատմաբան Մոհամմէտ Րէֆաաթ էլ-Իմամ 1995-ին Գահիրէի մէջ լոյս կ'ընծայէ *Հայերը Եգիպտոսի մէջ, ԺԹ. դար* (արաբերէն) խորագիրով արժէքաւոր ուսումնասիրութիւն մը (506 էջ), հրատարակութեամբ Գահիրէի Հ.Բ.Ը.Մ.-ին: Նկատի ունենալով աշխատութեան գիտական մակարդակը եւ նիւթին այժմէականութիւնը, 1999-ին ան կը վերահրատարակուի Եգիպտոսի կարեւորագոյն հրատարակչատուներէն մէկուն կողմէ (General Egyptian Book Organization)՝ *Եգիպտահայ գաղութի պատմութիւն, ԺԹ. դար* վերափոխեալ խորագիրով (484 էջ): Այս առիթով հեղինակը կը կատարէ փոքր խմբագրական փոփոխութիւններ:

Ուսումնասիրութիւնը մասնագիտական բարձր մակարդակով կը հիւսէ ԺԹ. դարու եգիպտահայութեան համակողմանի պատմութիւնը, հիմնուելով հայկական եւ եգիպտական ձեռագիր թէ տպագիր բազմաթիւ նորայայտ աղբիւրներու վրայ:

Հատորը բաղկացած է հետեւեալ գլուխներէն.

Երաժշտութեան առանձին գլուխ չէ յատկացուած: Սակայն անոր մասին գրուած է «Հայերը եգիպտական ընկերութեան մէջ» գլուխի «Արուեստները» խորագիրը կրող ենթաբաժինին մէջ: Նաեւ Յաւելուած 1-ի երկար ու մանրամասնեալ ցուցակին մէջ նշուած են երաժշտական կարեւոր իրադարձութիւնները: Ստորեւ, յիշեալ երկու գլուխներէն կը քաղենք երաժշտութեան յատկացուած բոլոր հատուածները:

ՀԱՅԵՐԸ ԵԳԻՊՏՈՍԻ ՄԷՋ, ԺԹ. ԴԱՐ
(ԵԳԻՊՏԱՀԱՅ ԳԱՂՈՒԹԻ ՊԱՏՄՈՒԹԻՒՆ, ԺԹ. ԴԱՐ)

Հեղինակ՝ ՄՈՀԱՄՄԷՏ ՐԷՖԱԱԹ ԷԼ-ԻՄԱՄ

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ՝ ՀԱՅԵՐԸ ԵԳԻՊՏԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹԵԱՆ ՄԷՋ ԱՐՈՒԵՍՏՆԵՐԸ

ԺԹ. դարու ընթացքին Հայերը աչքի ինկան երաժշտութեան, թատրոնի եւ գեղեցիկ արուեստներու բնագաւառներուն մէջ: Իրենց երեւումին նպաստեց այն հանգամանքը՝ որ այդ ժամանակ յիշեալ բնագաւառները չէին նուաճուած մահմետականներուն կողմէ:

Սկիզբը, Եգիպտոսի կառավարիչները՝ յատկապէս Սայիտ, Իսմայիլ եւ Թաուֆիք, կայսերական դղեակներու սովորութեան համեմատ, իրենց պալատներուն մէջ նուագելու համար Պոլիսէն կը հրաւիրեն կարգ մը ծանօթ Հայ երաժիշտներ: Անոնց մեծամասնութիւնը Համբարձում Լիմոնճեանի (երաժշտական ձայնագրութեան ներմուծողը Պոլսոյ մէջ) աշակերտներէն էին՝ որոնք մասնագիտացած էին արեւելեան երաժշտական նուագարաններու նուագածութեան մէջ: Օրինակ, Թամպուրի Ալիքսան (1815-1864)՝ որ Պոլսոյ մէջ համբաւաւոր էր իբրեւ թամպուրածող, 1854-1859 թուականներուն՝ քառասուն ոսկի ամսականով, Սայիտ փաշային կողմէ կը հրաւիրուի նուագելու իր պալատին մէջ: Նէյզան Զէնոր (1810-1866)՝ պապա Համբարձում Լիմոնճեանի չորրորդ որդին, իբրեւ նայ նուագող Պոլսոյ մէջ արձանագրած ըլլալով լայն համբաւ, 1863-1866 թուականներուն կը հրաւիրուի Իսմայիլ փաշային կողմէ (1): Ապա, Իսմայիլ փաշա Պոլիսէն Գահիրէ կը հրաւիրէ նայ նուագող մը՝ Աստիկ Համամճեան (1832-1909), փոխարինելու կայսերական երաժշտական խումբին վարիչ Գրիգոր Պեքիարեանին (2): Կը հրաւիրէ նաեւ Հայ երաժիշտ Տիգրան Չուհաճեան (1838-1898)՝ որուն յօրինած կարգ մը ստեղծագործութիւնները բազմիցս կը նուագէ խտիւական երաժշտական խումբը (3):

Եգիպտոսի ամենահռչակաւոր նայ նուագողներէն մէկը կը նկատուի ծագումով Հայ Նէյզան Ամին Պոզարի (1848-1935): Նայ նուագել սորված է բնատոհմիկ վարպետ երաժիշտէ մը եւ այնքան տիրապետած արուեստին՝ որ գերազանցած իր ուսուցիչին: Ան ամբողջ երեկոյի մը ընթացքին կարող էր նուագել լոկ մէկ ստեղծագործութիւն՝ ինչքան ալ փոխուէր մուղամը (ինչպէս յայտնի է՝ նայ ածողներուն սովորութիւնն է իւրաքանչիւր մուղամի համար օգտագործել տարբեր ստեղծագործութիւն մը): Իր նուագը կը յատկանշուէր լայն շունչով, քիւրեղութեամբ եւ գեղեցկութեամբ: Նէյզանի նուագած թաքասիմները՝ պայեաթի, հէճազ, սապա, ռաստ եւ սիքա, սկաւառակի վրայ ձայնագրած է Գահիրէի երաժշտական «Պիտաֆոն» ընկերութիւնը: Հարկ է նշել՝ որ Նէյզան կառավարիչներու եւ բարձրաստիճան անձնաւորութիւններու պալատներուն միակ նուագածուն էր: Այլեւ իր համբաւը կը տարածուի Եգիպտոսէն դուրս: Օրինակ, երեք ամիս կ'ապրի ու կը նուագէ Մարոքի կայսրի պալատին մէջ (4):

Բացի կառավարիչներու պալատներուն մէջ գործող մասնաւոր երաժիշտներէն, ԺԹ. դարու ութսունական թուականներէն սկսեալ Եգիպտոս կը յաճախեն պոլսահայ թատերախումբեր: Սերովբէ Պէնկլեանին խումբը կը նկատուի Եգիպտոս ժամանած ամենայայտնի, այլեւ ամենայաջող հայկական խումբերէն մէկը: Կազմուած էր երեսունվեց դերասան-դերասանուհիներէ, տնօրինութեամբ Եղիազար Մելիքեանի: Խումբին անդամներէն հռչակաւոր էին՝ Մարտիրոս Մնակեան, Դաւիթ Թրեանց, Միքայէլ Զափրաստ, Յարութիւն Ալիքսանեան, Զապէլ Հէքիմեան, Երանուհի Գարագաշեան եւ ուրիշներ (5):

Հարկ է նշել՝ որ Հայկական խումբերը, նախքան Եգիպտոս ժամանումը 1884 Դեկտեմբերին, իրենց գեղարուեստական-թատերական յայտագիրները յաջողութեամբ ներկայացուցած էին Պոլսոյ եւ Եւրոպայի մէջ (6)։ Անոնք, 1885-1888 թուականներուն, Հայերէն, Թրքերէն եւ եւրոպական լեզուներով գեղարուեստական ներկայացումներ կու տան Գահիրէի Եզպէքիէ եւ օփերայի ու Աղեքսանդրիոյ Զիզինիա եւ Համպրա թատրոններուն մէջ (7)։

Եգիպտոսի մէջ Հայկական խումբերուն ներկայացուցած ամենածանօթ թատրերգութիւններէն են՝ *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա, Զէյպէք, Արիֆին Հիյլէսի, Աւազակ Սիմոն, Դրախտն ու դժոխքը, Նախկին Հարսնացուն, Օրֆէոն դժոխքի մէջ, Քէօսէ Քէհեա, Մեծ Մողոլը, Մատամ Անկոյի աղջիկը, Գեղեցկուհի Հեղինէ, Ժիրոֆլէ Ժիրոֆլա* եւ այլն (8)։ Այս ստեղծագործութիւնները իրենց նիւթերը վերցուցած են օսմանեան կեանքի իրականութենէն, յատկապէս գիւղական կեանքէն եւ դասակարգային պայքարէն՝ նման միջազգային գրականութեան մէջ առկայ սիրոյ դասական յարաբերութիւններուն։ Ուշադրութեան արժանի է, որ այս թատրերգութիւնները՝ ուր կը գերիշխէր երաժշտական-երգային-պարային բնոյթը, ունէին երգիծային-ծաղրաշարժ կառուցուածք։ Այլեւ մասնակիցներուն մեծամասնութիւնը՝ սկսած բնագիրի հեղինակներէն եւ երաժշտութեան յօրինողներէն մինչեւ դերասանները, բեմադրիչները եւ ուրիշներ, Հայեր էին։ Իբրեւ վկայութիւն վերոյիշեալին, ստորեւ կը ներկայացնենք այս ստեղծագործութիւններէն նմոյշներ։

Այսպէս, *Արիֆին Հիյլէսի* օփերէթին լիպրէթթոն գրած է Տիգրան Գալէմճեան եւ երաժշտութիւնը յօրինած Տիգրան Չուհաճեան՝ որուն առաջին երաժշտական ստեղծագործութիւններէն է։ Առանց բացառութեան, բոլոր դերասանները Հայեր էին։ Հարկ է նշել, որ այս թատրերգութիւնը մեծ յաջողութեան արժանացած էր՝ երբ առաջին անգամ բեմադրուած 1872-ին, Պոլսոյ մէջ եւ ալ աւելի մեծ յաջողութիւն արձանագրած՝ երբ 1874-ին, նոյնպէս Պոլսոյ մէջ, բեմադրուած էր երկրորդ անգամ։ Օփերէթին բովանդակութիւնը հետեւեալն է. Օսմանեան կուսակալներէն մէկը կ'որոշէ այցելել գիւղերէն մէկը։ Հետեւաբար, բնակիչներուն իր գալուստը տեղեկացնելու համար գիւղ կ'ուղարկէ իր օգնականը՝ Արիֆ։ Սակայն գիւղին բնակիչները թիւրիմացաբար կը կարծեն՝ թէ Արիֆն է կուսակալը եւ զայն կ'ընդունին փայլուն հիւրասիրութեամբ։ Արիֆ կը մարմնաւորէ կուսակալին դերը, յատկապէս երբ կը սիրահարուի գիւղի աղջիկներէն մէկուն՝ Մերիէմին։ Գիւղին բնակիչները կը հաւաքուին կեղծ կուսակալին շուրջ եւ կը ներկայացնեն իրենց դժգոհութիւնները՝ տուրքերը նուազեցնելու, փողոցները վերանորոգելու, ջրանցքները եւ առուները մաքրագործելու եւ երիտասարդներու ամուսնական պահանջները ապահովելու մասին։ Ի վերջոյ, գիւղ կը ժամանէ իսկական կուսակալը եւ Արիֆին խկութիւնը կը բացայայտուի։ Սակայն կուսակալը ներողամիտ ու բարեսիրտ է՝ որով կը ներէ Արիֆին, եւ գիւղի բնակիչներուն կը խոստանայ իրագործել իրենց պահանջները։ Օփերէթը կ'աւարտի երգերով եւ հարսանիքով (9)։

Ուրիշ նմոյշ մըն է *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղան*՝ որուն լիպրէթթոն գրած է Թագւոր Նալեան իսկ երաժշտութիւնը՝ Տիգրան Չուհաճեան։ *Լէպլէպիճին* կը նկատուի Հայ խումբերուն բեմադրած ամենածանօթ եւ գեղարուեստականօրէն ամենաուժեղ թատրերգութիւններէն մէկը։ Դէպքերը կը բացայայտեն օսմանեան գիւղերէն մէկուն մէջ տեղի ունեցող հարուստներու եւ աղքատներու դասակարգային պայքարը։ Մեծահարուստ Խուրշիտ պէյ կը փափաքի ամուսնանալ աղքատ Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղայի աղջկան՝ Ֆաթինէին հետ։ Լէպլէպիճի՝ ցանկանալով իր աղջկան ամուսնացնել իրենց ընկերային մակարդակին համապատասխան տղու հետ, կը մերժէ այս

ամուսնութիւնը եւ կը պայքարի անոր դէմ: Խուրշիտ պէյ կ'առեւանգէ աղջկան եւ կը տանի իր պալատը: Քաղաքի բոլոր լէպլէպիճիները ի զուր կը փորձեն աղջկան վերադարձնել Հօրը: Վերջաւորութեան, Լէպլէպիճի կը համաձայնի աղջկան ամուսնացնել Խուրշիտին հետ:

Քէօսէ Քէհեա օփերէթին լիպրէթթոն նոյնպէս գրած է Գարեգին Ռշտունին: Նիւթը Կիւլ անունով գեղեցիկ աղջկան եւ Հովիւ Իպիշին սիրոյ յարաբերութեան մասին է, որ անցնելով բազում դժուարութիւններէ՝ կ'աւարտի աւանդական ամուսնութեամբ(10):

Բաց աստի, կը գտնուին կարգ մը օփերէթներ՝ որոնք իրենց նիւթերը վերցուցած էին միջազգային հանրածանօթ գործերէ, ինչպէս յայտնի ֆրանսացի երաժշտահաններ Շարլ Լըքօքի (1832-1918) *Մատամ Անկոյին աղջիկը* եւ *Ժիրոֆլէ Ժիրոֆլա* ու Ժաք Օֆընպախի (1819-1880) *Գեղեցկուհի Հելինէն* օփերէթները(11):

Յստակ տարբերութիւն կը նկատուի հայկական եւ եւրոպական խումբերու հետապնդած նպատակներուն միջեւ: Մինչ հայկական խումբերը կը ձգտէին իրենց արուեստը ցուցադրել եւ նիւթական շահ ապահովել, եւրոպական խումբերը կը կեդրոնանային ժողովուրդին մէջ իրենց մշակոյթը, փիլիսոփայութիւնները եւ ծրագիրները տարածելու, մասնաւորաբար այն խումբերը՝ որոնք եկած էին գաղթատիրական երրեակ պետութիւններէն՝ Անգլիայէն, Ֆրանսայէն եւ Իտալիայէն(12):

Ոմանց կարծիքով, հայկական խումբերուն ունկնդիրները սահմանափակուած էին հայերով կամ հայերէն իմացողներով(13): Սակայն ժամանակակից մամուլէն կը հաստատուի՝ որ հայկական թատերական ներկայացումները կը յաճախէին ժողովրդական բազմաթիւ տարրեր, գլխաւորութեամբ Խտիվին եւ իր ընտանիքին: Իսկ ներկայացումները կ'ընդունուէին մեծ ժողովրդական յաջողութեամբ: Օրինակ, *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա* օփերէթի առաջին ներկայացումին, Էզպէքիէ թատրոնը այնքան կը լեցուի խուռներամ բազմութեամբ՝ որ տոմսակ գնողներէն շատեր նստելու տեղ չեն գտներ: Աւելին, ունկնդիրներուն ցանկութեան վրայ օփերէթին բեմադրութիւնը յաջորդաբար կը կրկնուի երեք անգամ (14):

Գեղարուեստական առումով, հայկական խումբերը եւրոպականներու մրցակից մակարդակի վրայ էին, երբեմն նոյնիսկ գերազանցելով անոնց: Օրինակ, ֆրանսական *Ժիրոֆլէ Ժիրոֆլա* օփերէթը միաժամանակ կը բեմադրէին հայկական խումբ մը Էզպէքիէ թատրոնին մէջ եւ ֆրասական խումբ մը օփերային մէջ: Ժողովուրդին կը գրաւէ Էզպէքիէ թատրոնին ներկայացումները՝ զորս կը յաճախէ խուռներամ բազմութեամբ, պատճառ հանդիսանալով որ ֆրանսացիները՝ հակառակ թատերական արուեստին մէջ իրենց վայելած վաստակին, մեկնին Եգիպտոսէն (15): Այլեւ հայկական խումբերուն ամենակարեւոր իրականացումներէն մէկը կը նկատուի աշխատանքի նախարարութեան հետ կնքուած պայմանագրութիւնը՝ ըստ որում 1886 եղանակի ընթացքին այս խումբերէն մէկը ներկայացումներ պիտի տար օփերայի թատրոնին մէջ (16): Ինչպէս նաեւ Սերովբէ Պէնկլեանի եւ Եղիազար Մելիքեանի պայմանագրութիւնը նոյն նախարարութեան հետ՝ օփերայի խտիվական թատրոնը համալրելու թրքերէն լեզուն տիրապետող երեսուն հայ դերասան-դերասանուհիներով (17):

Բաց աստի, հայկական խումբերը օգտուեցան հայ յայտնի անձնաւորութիւններու առկայութենէն, ինչպէս աշխատանքային նախարարութեան յարող «թատրոններու յանձնախումբ»-ին անդամներ Տիգրան Ապրոյեանէն, Եագուպ Արթինէն եւ Պօղոս Նուպարէն(18): Խումբերուն քաղած օգուտը չի սահմանափակուիր պետական թատրոններու մէջ ելոյթ ունենալու համար հայերուն կողմէ ստացած հրաւէրներով,

այլեւ, ի հարկին, կ՚ընդգրկէ նիւթական օժանդակութիւն: Օրինակ, 1888 Մարտին, Խտիւ Թաուֆիքին եղբօր՝ իշխան Հասանին մահուան պատճառով, կանգնեցան Պէնկլեան թատերախումբին բեմադրութիւնները, որ նիւթական տագնապ առաջացուց խումբին (19): Պէնկլեան ստիպուեցաւ Տիգրան Զուհաճեանի ստեղծագործութիւնները, իր օփերէթներուն ձեռագիրները եւ խումբին զգեստները պատանդ ձգել՝ փոխան նիւթական փոխառութեան: Սակայն դարձեալ չի յաջողիր գոհացնել խումբին պահանջները (20): Շնորհիւ եգիպտական կառավարութեան մէջ գտնուող հայ բարձրաստիճան պաշտօնեաներուն՝ յատկապէս «Թատրոնի յանձնախումբ»-ի անդամներուն միջնորդութեան, Եգիպտոսի կառավարութիւնը 250 եգիպտական ոսկի կը պարգեւէ խումբին՝ իշխան Հասանի մահուան պատճառով իր կրած վնասներուն իբր փոխհատուցում (21): Ուրիշ հարց՝ թէ այս պարգեւը կը տրուի այն ժամանակ, երբ խումբին ժողովրդականութիւնը սկսած էր նուազիլ: Պէնկլեան ի զուր կը փորձէ իր ժողովրդականութիւնը վերականգնել՝ կարգ մը ներկայացումներու հասոյթը յատկացնելով բարեսիրական դպրոցներու, ուր կը սորվէին աղքատները(22): Այլեւ կառավարութեան պարգեւը բաշխելու պատճառով անհամաձայնութիւն կը ծագի Պէնկլեանի եւ իր խումբին միջեւ: Իսկ Պէնկլեանի մեծագոյն սխալը կ՚ըլլայ Խտիւ Թաուֆիքին հասցէագրած անուղղակի քննադատութիւնը՝ երբ վերջինս անձամբ կը դիտէր *Լէպլէպիճի* օփերէթը, բան մը՝ որ կ՚առաջացնէ Խտիւին եւ իր հետեւորդներուն գայրոյթը (23):

Հակառակ հայկական հարցի բորբոքումին ԺԹ. դարու իննսունական թուականներուն, հայկական խումբերը չարունակեցին ժամանել Պոլիսէն: 1891 Փետրուարին, հայկական խումբ մը երաժշտական-պարային ներկայացումներ տուաւ Աղեքսանդրիոյ Քոնլիանօ սրահին մէջ (24): Ինչպէս նաեւ 1893 Ապրիլին, Վահրամ Սվաճեան նուագահանդէս մը տուաւ օփերային մէջ, հովանաւորութեամբ եգիպտոսի օսմանեան դեսպան Ահմէտ Մուխթար էլ-Ղազիի (25): Այստեղ կը նկատենք՝ որ իննսունական թուականներուն ժամանած խումբերը չարժանացան նոյն ժողովրդական ընդունելութեան՝ ինչ ութսունական թուականներուն խումբերը: Հիմնական պատճառը մահմետականներուն միացումն էր օսմանեան սուլթանին հետ՝ ընդդէմ հայկական յեղափոխութեան: Ասիկա արդիւնքն էր հայկական խումբերուն դէմ կարգ մը եգիպտական թերթերու մղած վատ յայտարարութիւններուն, որոնք մեղադրեցին զանոնք իբր կազմալուծումի, ստորնութեան եւ անհաւատութեան քարոզիչներ (26):

Թատերական ասպարէզին մէջ հայերուն նպաստը չսահմանափակուեցաւ լոկ հայերէն, թրքերէն եւ եւրոպական լեզուներով գեղարուեստական ներկայացումներով, այլեւ փոքր մաս մը նպաստեց արաբերէն լեզուով թատերական արուեստին, յատկապէս կաթողիկէ հայերը, որոնք Սուրիայէն եգիպտոս եկած էին՝ փախչելով թատերական արուեստին դէմ մղուող համայնքային ընդդիմադրութենէն (27): Ցիշատակութեան արժանի է, որ հայ կաթողիկէ Ատիպ Իսահակ էլ-Արմանին՝ Սելիմ Նաքքաշի հետ իբրեւ դերասան մասնակցեցաւ Եգիպտոսի առաջին արաբերէն լեզուով բեմադրութեան, որ կը կոչուէր *Անտրոմաք կամ Շարլըման* (28):

Արաբական թատրոնի ասպարէզին մէջ հայերուն ամենակարեւոր նպաստներէն մէկը կը համարուի հայ կաթողիկէ Եուսէֆ Խայեաթեանի խումբը, որ բազմաթիւ թատերական ներկայացումներ տուած է եգիպտոսի մէջ, ինչպէս՝ *Շարլըման, Խոսուն դրօշակը, Անիրաւուածը, Հարուն էլ-Ռաշիտ* եւ ուրիշներ(29): Ընդհանրապէս, այս թատրերգութիւնները կը յատկանշուէին լուրջ ողբերգական բնոյթով, որոնց նիւթերը քաղուած էին ընկերային-բարեկարգիչ հակուածութիւն ունեցող պատմա-գրական դէպքերէ: Սակայն գեղարուեստականօրէն անոնք չէին հասներ եւրոպական

խումբերու մակարդակին: Օրինակ, կը յիշատակուի՝ որ Եուսէֆ Խայեաթի խումբը իգական դերերու համար դերասանուհիներ չգտնելով, կը ստիպուի դիմել փոքրահասակներու՝ որոնք չկարողանալով մարմնաւորել իգական դերերը, պատճառ կը հանդիսանան ներկայացումներու մակարդակի որոշ խախտումին(30):

Այսպէս, Հայերը մասնակցեցան Եգիպտոսի թատերական արուեստի ծագումին եւ զարգացումին: Հակառակ օտար լեզուներով իրենց բազմաթիւ բեմադրութիւններուն, Հայերը ներկայացուցին թատերական գործընթացի բաղկացուցիչ տարրերուն՝ հեղինակներ, դերասաններ եւ հասարակութիւն, համեմատաբար ամբողջական պատկերը:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Արիստակէս Հիսարլեան, *Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1909*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 38-41, 46:

2.-Արշակ Ալպօյաճեան, *Արաբական Միացեալ Հանրապետութեան Եգիպտոսի նահանգը եւ Հայերը (սկիզբէն մինչեւ մեր օրերը)*, Գահիրէ, 1960, էջ 214:

3.-*Էլ-Զաման*, օրաթերթ, Գահիրէ, թիւ 675, Ուրբաթ, 31 Յուլիս 1885:

4.-Նշենք, որ Նեյզան Ամին Պողարի քսան տարեկանին՝ հոգեկան տագնապի մը հետեւանքով, կը կորսնցնէ տեսողութիւնը: Կ'ամուսնանայ անգլիուհիի մը հետ եւ կ'ունենայ որդի մը եւ երեք դուստր: Իրեն աշակերտած են Եգիպտոսի բազմաթիւ նուագածուներ, որոնցմէ ամենանշանաւորն է Կերկէս Սաաա Էլ-Արիֆ, որ աշխատած է Օմ Քուլսումի խումբին մէջ (Նահէտ Ահմատ Հաֆէզ, *ԺԹ. դարու երգեցողութիւնը*, Գահիրէ, էջ 62: Արտաշէս Գարտաշեան, *Նիւթեր Եգիպտոսի Հայոց պատմութեան համար*, հատոր Բ., Վենետիկ, 1986, էջ 291):

5.-Տարասան, *Թրքահայ բեմն եւ իր գործիչները (1850-1908)*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 40, 84, 89, 134:

6.-*Էլ-Զաման*, թիւ 491, Երկուշաբթի, 1 Դեկտեմբեր 1884. թիւ 512, Հինգշաբթի, 25 Դեկտեմբեր 1884:

7.-*Անդ*, թիւ 522, Երեքշաբթի, 6 Յունուար 1885. թիւ 596, Երկուշաբթի, 27 Ապրիլ 1885: *Էլ-Գահէրա*, օրաթերթ, Գահիրէ, թիւ 671, Կիրակի 11 Մարտ 1888: *Էլ-Գահէրա Էլ-Հորրա*, օրաթերթ, Գահիրէ, թիւ 737, Երկուշաբթի, 28 Մայիս 1888:

Նշենք՝ որ Պէնկլեանին խումբը Եգիպտոս կեցութեան ընթացքին (1885-1888) ներկայացումներ տալու համար կը մեկնի Պոլիս եւ նորէն կը վերադառնայ Եգիպտոս:

8.-*Էլ-Զաման*, թիւ 548, Չորեքշաբթի, 4 Փետրուար 1885: *Էլ-Գահէրա*, թիւ 681, Հինգշաբթի, 22 Մարտ 1888. թիւ 686, Չորեքշաբթի, 28 Մարտ 1888. թիւ 690, Երկուշաբթի, 2 Ապրիլ 1888: *Էլ-Գահէրա Էլ-Հորրա*, թիւ 691, Երեքշաբթի, 3 Ապրիլ 1888. թիւ 694, Շաբաթ, 7 Ապրիլ 1888. թիւ 697, Երեքշաբթի, 10 Մարտ 1888:

9.-Գառնիկ Ստեփանեան, *Ուրուագիծ արեւմտահայ թատրոնի պատմութեան*, հատոր երկրորդ, Երեւան, 1969, էջ 201-203:

10.-*Անդ*, էջ 203-204:

11.-Arthur Jacobs, *Dictionary of music*, Fifth edition, London, 1991, p. 218, 280:

12.-Ահմէտ Շամս Էլ-Տին Էլ-Հեճաջի, *Թատերական քննադատութիւնը Եգիպտոսի մէջ 1876-1923*, Գահիրէ, 1993, էջ 14-15:

13.-*Անդ*, էջ 14:

14.-*Էլ-Զաման*, թիւ 546, Երկուշաբթի, 2 Փետրուար 1885:

15.-*Էլ-Գահէրա*, թիւ 684, Երկուշաբթի, 26 Մարտ 1888:

16.-Նախարարութեան դիւան, աշխատանքային նախարարութիւն (Նեզարաթ Էլ-Աշղալ), թիւ 1/2, աշխատանքային նախարարութեան դիմումնագիր՝ ուղղուած նախարարներու խորհուրդին, 19 Ապրիլ 1888:

17.-Անդ, աշխատանքային նախարարութեան դիմումնագիր՝ ուղղուած նախարարներու խորհուրդին, 19 Ապրիլ 1888:

18.-*Էլ-Էթթիհատ էլ-Մասրի*, օրաթերթ, Գահիրէ, թիւ 1131, Հինգշաբթի, 7 Ապրիլ 1892:

19.-*Էլ-Գահէրա*, թիւ 682, Շաբաթ, 24 Մարտ 1888:

20.-Սմբատ Քէսէճեանի, *Յուշեր արեւմտահայ թատրոնի պատմութենէն*, Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Սմբատ Քէսէճեանի դիւան, թիւ 1, էջ 223:

21.-*Էլ-Գահէրա էլ-Հորրա*, թիւ 696, Երկուշաբթի, 9 Ապրիլ 1888. թիւ 711, Հինգշաբթի, 26 Ապրիլ 1888:

22.-*Էլ-Գահէրա էլ-Հորրա*, թիւ 703, Երեքշաբթի, 17 Ապրիլ 1888:

23.-Սմբատ Քէսէճեան, նշ. աշխ.ը, էջ 216-217:

24.-*Էլ-Էթթիհատ էլ-Մասրի*, Հինգշաբթի, 26 Փետրուար 1891:

25.-*Արեւելք*, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, թիւ 2763, 20 Ապրիլ 1893, էջ 3:

26.-*Էլ-Պարիտ*, շաբաթաթերթ, Գահիրէ, թիւ 171, Երեքշաբթի, 30 Մարտ 1897:

27.-Ալյա էլ-Մոոթի Շաարաուի, *Ժամանակակից եգիպտական թատրոնը, ծագումը եւ սկզբնաւորութիւնը*, Գահիրէ, 1986, էջ 57-58:

28.-*Էլ-Հելալ*, ամսաթերթ, Գահիրէ, թիւ 7, 1 Դեկտեմբեր 1896, էջ 260:

29.-*Էլ-Զաման*, թիւ 597, Երեքշաբթի, 28 Մարտ 1885:

30.-Ahmed Chafik, *L'Égypte moderne et les influences étrangères*, Le Caire, 1931, volume 1, p. 57:

ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ ԹԻՒ 1
ԺԹ. ԴԱՐՈՒ ԵԳԻՊՏԱՀԱՅՈՒԹԵԱՆ ԿԱՐԵՒՈՐ ԻՐԱԴԱՐՁՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

1871. Եգիպտոսի մէջ Կարապետ պէյ Շնրիտճեան *Աիտա* օփերան կը թարգմանէ Հայերէն:

1872. Կարապետ պէյ Շնրիտճեանի թարգմանութեամբ *Աիտա* օփերան լոյս կը տեսնէ Զմիւռնիայի Տատեան տպարանին մէջ, կազմուած քառասունմէկ էջէ:

Հինգշաբթի, 25 Դեկտեմբեր 1884. Պէնկլեան խումբին ժամանումը Գահիրէ՝ ներկայացնելու իր գործերը:

Երկուշաբթի, 2 Փետրուար 1885. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Լէպլէպիճի Հոր-Հոր աղա* օփերէթը Գահիրէի Էզպէքիէ թատրոնին մէջ:

Ուրբաթ, 5 Փետրուար 1885. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Քէօսէ Քէհեա* օփերէթը Գահիրէի Էզպէքիէ թատրոնին մէջ:

Ուրբաթ, 23 Ապրիլ 1885. Եուսէֆ Խայեաթեան արաբական խումբը կը բեմադրէ *Խօսուն դրօշակը* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Կիրակի, 25 Ապրիլ 1885. Եուսէֆ Խայեաթեան խումբը կը բեմադրէ *Շարլըման* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Երկուշաբթի, 27 Ապրիլ 1885. Եուսէֆ Խայեաթեան խումբը կը բեմադրէ *Անխրաւուածը* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Երկուշաբթի, 27 Ապրիլ 1885. Պէնկլեան խումբը Աղեքսանդրիա կը մեկնի՝ օփերէթները այնտեղ բեմադրելու համար:

Երեքշաբթի, 28 Ապրիլ 1885. Եուսէֆ Խայեաթեան խումբը կը բեմադրէ *Հարուն էլ-Ռաշիտ* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Շաբաթ, 10 Մարտ 1888. Հայկական խումբին ժամանումը Գահիրէ՝ Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ իր գործերը ներկայացնելու:

Հինգշաբթի, 22 Մարտ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Բեմպէ գըզ* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Շաբաթ, 24 Մարտ 1888. Գահիրէի *Էլ-Գահէրա* լրագիրին յայտարարութիւնը՝

Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ Պէնկլեան խումբի ներկայացումներուն դադրումին մասին, որ տեղի ունեցաւ Խտիւ Թաւֆիքի եղբօր՝ իշխան Հասանի մահուան պատճառով:

Երեքշաբթի, 27 Մարտ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Ժիրոֆլէ Ժիրոֆլա* օփերէթը օփերայի թատրոնին մէջ:

Հինգշաբթի, 29 Մարտ 1888. Պէնկլեան խումբը ներկայացումները կը դադրեցնէ՝ ի յարգանս Խտիւի եղբօր՝ իշխան Հասան փաշայի յուղարկաւորութեան:

Ուրբաթ, 30 Մարտ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Ջեյպէք* օփերէթը Գահիրէի Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Շաբաթ, 31 Մարտ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Մատամ Անկոյին աղջիկը* օփերէթը Գահիրէի Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Երեքշաբթի, 2 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Արիֆին հիյլէսի* օփերէթը Գահիրէի Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Հինգշաբթի, 5 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Աւազակ Սիմոն* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Շաբաթ, 7 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Օրփէօ դժոխքին մէջ* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Կիրակի, 8 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Բեմպէ գըզ* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Երեքշաբթի, 10 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Մեծ մողոլ* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Հինգշաբթի, 12 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Լէպլէպիճի Հոր Հոր աղա* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Շաբաթ, 14 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Քէօսէ Քէհեա* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Կիրակի, 15 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Նախկին Հարսնացուն* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Երեքշաբթի, 17 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը բարեսիրական դպրոցներուն ի նպաստ նուագահանդէս մը կու տայ:

Հինգշաբթի, 19 Ապրիլ 1888. Սերովբէ Պէնկլեան եւ Եղիազար Մելիքեան պայմանագրութիւն կը կնքեն աշխատանքային նախարարութեան հետ՝ Խտիւական օփերայի թատրոնին տրամադրելու երեսուն դերասան-դերասանուհի:

Հինգշաբթի, 19 Ապրիլ 1888. Պէնկլեան խումբը կը բեմադրէ *Օրփէօ դժոխքին մէջ* օփերէթը, որուն հասոյթը կը յատկացնէ բարեսիրական դպրոցներուն:

Հինգշաբթի, 26 Ապրիլ 1888. Եգիպտոսի աշխատանքային նախարարութիւնը 250 եգիպտական ոսկի կը պարգեւէ Պէնկլեան խումբին՝ իշխան Հասանի մահուան պատճառով խումբին կրած նիւթական վնասներուն իբր փոխհատուցում:

Երկուշաբթի, 21 Մայիս 1888. Պէնկլեան խումբը օփերէթ մը կը բեմադրէ Էզպէքիէ թատրոնին մէջ, որուն հասոյթը կը յատկացնէ խումբին ամենածանօթ երգչուհիներէն՝ տիկին Սիրանոյշին:

Շաբաթ, 13 Ապրիլ 1889. Հայ երիտասարդներ օփերէթ մը կը ներկայացնեն Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ՝ ի նպաստ Հայ Բարեգործական Միութեան:

Հինգշաբթի, 20 Ապրիլ 1893. Վահրամ Սվաճեան նուագահանդէս մը կու տայ օփերային մէջ, հովանաւորութեամբ Եգիպտոսի օսմանեան դեսպան Ահմէտ Մուխթար էլ-Ղազիի:

Շաբաթ, 22 Փետրուար 1896. Ազգային Բարենպաստ Ընկերութիւնը եգիպտացի

րգիչ Մոհամմէտ Օսման էֆենտիի երգահանդէսին հասոյթը կը յատկացնէ հայկական ջարդերու կարիքեալներուն:

Զորեքշաբթի, 24 Մարտ 1897. Հայկական խումբ մը կը բեմադրէ *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա* օփերէթը Խտիւական օփերայի թատրոնին մէջ:

Երեքշաբթի, 30 Մարտ 1897. Գահիրէի *Էլ-Պարիտ* լրագիրը կը քննադատէ հայկական խումբերը՝ որոնք բեմադրութիւններ կ'ունենան եգիպտական թատրոններուն մէջ:

Թրգմն.՝ Հ. Ա.

ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ԳՈՀԱՐԻԿ ՂԱԶԱՐՈՍԵԱՆԻ *CHORAL* «ՀԱՅՐ ՄԵՐ»-Ը

Երբ 1967 թուականին Գոհարիկ Ղազարոսեան կ'այցելէ Եգիպտոս, իր հետ կը բերէ *Choral* «Հայր մեր» խորագիրով անտիպ ստեղծագործութեան քանի մը ինքնագիր ընդօրինակութիւն, զոր կը բաշխէ եգիպտահայ երաժիշտներու: Անոնցմէ մէկը կը ձօնէ եգիպտահայ անուանի դաշնակահար ու մանկավարժ Նուարդ Տամատեանին, որ մինչեւ այսօր գուրգուրանքով կը պահպանէ այդ մասունքը: Այստեղ մեր շնորհակալութիւնը կը յայտնենք Տամատեանին, որ տպագրութեան համար մեզի տրամադրեց այս ձեռագիրը:

Ձեռագիրը կազմուած է մէկ թերթէ, որուն մէկ երեսը կը բովանդակէ ձայնանիշերը, միւսը՝ ձօնը: Գրուած է սեւաթանաք, չափն է՝ 24x31.3:

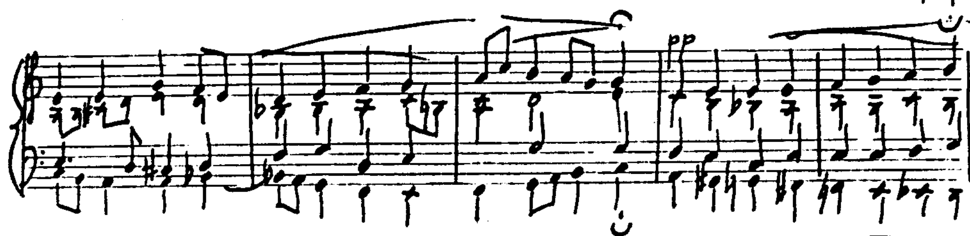
Նուագարանը չէ նշուած: Գրուած է դաշնակի զոյգ հնգագիծի վրայ: *Հայր մերի* բառերը չկան: Հատածներ 11, 14, 15-ի աջ ձեռքի միացումները եւ հատած 22-ի con 8*va*-ն կու գան հաստատելու՝ որան գրուած է դաշնակի համար: Այս ստեղծագործութիւնը Ղազարոսեան նոյնութեամբ օգտագործած է *Vingt quatre études*-ի (Քսանչորս վարժութիւն) թիւ 12-ին մէջ՝ իբրեւ եռամաս կառուցուածքի միջին մաս: Տարբեր են միայն ձայնակայքերը (tonality): Ձեռագիրը կը վկայէ՝ որ երաժշտահանը զայն ցանկացած է ներկայացնել իբրեւ ինքնուրոյն ստեղծագործութիւն: Հաւանաբար, ասիկա նոյն *Choral*-ն է՝ զոր կը գտնենք Ղազարոսեանի մնահամերգներու յայտագիրներուն մէջ:

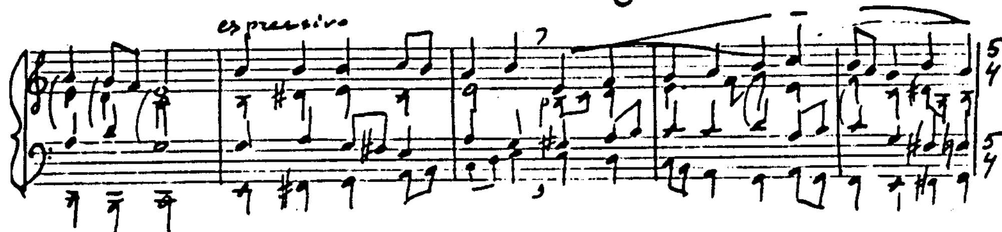
Ստորեւ կը հրատարակենք ձեռագիրին պատճէնը եւ տպագրութիւնը:

Հայր մեր — CHORAL (Hayr mer)

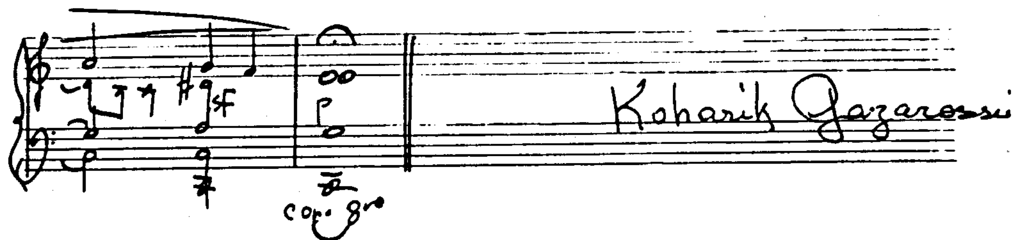
Andante con moto

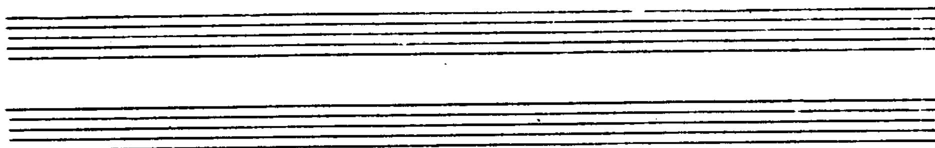












CHORAL

Հայր մեր

Hayr mer

Դաշնակում՝ ԳՈՀԱՐԻԿ ՂԱԶԱՐՈՍԵԱՆ
Harmonisation KOHARIK GAZAROSSIAN

Andante con moto

PIANO

p

5

9

pp

espressivo

p

14

p *cresc.*

18

f

sf

p

con 8va

ՀՐԱՆԴ ՔԷՇԻՇԵԱՆԻ
ՍԳՈՅ ՔԱՅԼԵՐԳԸ

Ապրիլեան եղեռնի այս օրերուն, յարմար դատեցինք հրատարակել եգիպտահայ արուեստագէտ Հրանդ Քէշիշեանի (ծն. Գահիրէ, 10 Ապրիլ 1947) դաշնակի ստեղծագործութիւններէն *Սգոյ քայլերգը*՝ զոր ստեղծագործած է Մեծ Եղեռնի 50-ամեակին առիթով (1965) եւ նուիրած զոհերու յիշատակին: Քէշիշեան զայն յօրինած է տասնուը տարեկանին: Ստեղծագործութիւնը կը հանդիսանայ հայկական դաշնակի գրականութեան Եղեռնին նուիրուած սակաւաթիւ նմոյշներէն մէկը:

Բազմակողմանի է Քէշիշեանի գործունէութիւնը: Իբրեւ գեղանկարիչ՝ ուսանած է Գահիրէի Գեղեցիկ Արուեստներու կաճառին մէջ (1966-1971) եւ ունի շուրջ երկու հազար երկ, կատարուած տարբեր նիւթերով՝ իւղաներկ, ջրաներկ, փասթէլ, մատիտ, ածուխ, սեւ մելան, աքրիլիք: Իբրեւ երաժշտահան՝ իր գիտելիքները վաստակած է մասնաւոր ուսուցիչներով (Եդուարդ Յակոբեան, Նուարդ Տամատեան, Ճիւանի Միխաիլով) եւ ինքնաշխատութեամբ ու հեղինակն է դաշնակի շուրջ յիսուն եւ նուագախումբի շուրջ տասը ստեղծագործութիւններու, որոնք բոլորն ալ մնացած են անտիպ: Իբրեւ ուսումնասիրող՝ աշխատասիրած է գեղարուեստական ալպոմներ նուիրուած Երուանդ Տնմիրճեանին (Գահիրէ, 1997), Ալեքսանտր Սարուխանին (Գահիրէ, 1998), եւ Սիմոն Շահրիկեանին (տպագրութեան պատրաստ):

Քէշիշեանին երաժշտական ոճը՝ անցնելով զարգացումի տարբեր փուլերէ, ապրած է մեծ վերելք՝ հասնելով համակողմանի, խորունկ արտայայտչականութեան: Հրատարակուող երկը՝ որ կը բացայայտէ պատանի երաժիշտին հոգեկան անսպառ ու խռովայոյզ էութիւնը, արժանի է երաժշտասէր հասարակութեան ուշադրութեան:

ՍԳՈՑ ՔԱՅԼԵՐԳ

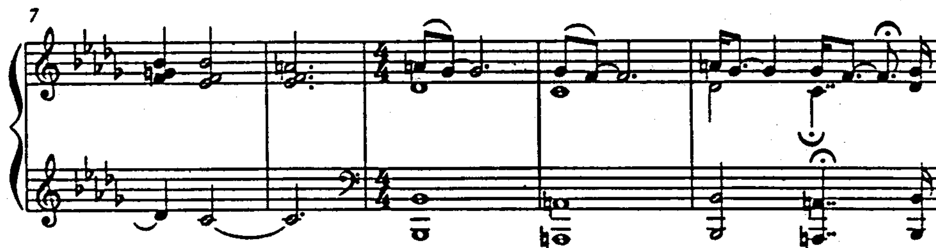
Նուիրուած Մեծ Եղեռնի զոհերու յիշատակին

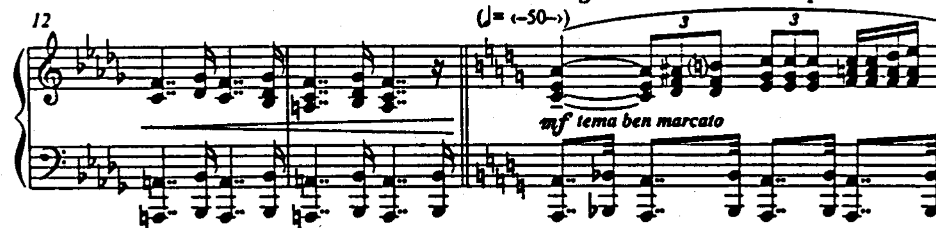
MARCHE FUNÈBRE

à la mémoire des victimes du génocide arménien de 1915

ՀՐԱՆԴ ՔԷՇԻՇԵԱՆ
Ապրիլ 1965
HRANT KESHISHIAN
Avril 1965











Più mosso

Con fuoco

34

8vb

37

8va

8va

8va

poco a poco

8vb

42

ritard. e decresc.

a tempo

mp

poco ritard.

8vb

47

a tempo

8vb

52

1.

2.

p

p

Tempo primo (♩= ‹–92–›)

p sempre legato

8vb

57

63

67

Adagio (♩= ‹-50-›)

mf

8vb

70

mp

73

mp

76

p

79

81

Tragico

83

pp

mp

delicato

8vb

87

Più mosso e triomfale

8va

mf

8vb

8vb

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

Հանրածանօթ երաժշտահան, նուագավար, ջութակահար, դաշնակահար Յարութիւն Սինանեան (1872-1939) 1905 Մայիս 6-ին նուագահանդէս մը կու տար Գահիրէի Էզպեքիէ Թատրոնին մէջ, արձանագրելով փայլուն յաջողութիւն: Ստորեւ կը վերահրատարակենք այս նուագահանդէսին քննախօսականներէն մէկը՝ տպագրուած Գահիրէի *Լուսաբեր* լրագիրին մէջ:

Պ. ՍԻՆԱՆԵԱՆԻ ՆՈՒԱԳԱՀԱՆԴԷՍԸ

Անցեալ շաբաթ երեկոյ, Էզպեքիէի թատրոնին մէջ տեղի ունեցաւ Պ. Բրոֆէսօր Յ. Սինանեանի նուագահանդէսը:

Թատրոնը բաւական լցուած էր հայ եւ օտարազգի երկսեռ հանդիսականներով:

Պ. Սինանեան, ամբողջ երեկոյթի ընթացքին, հաւասար արուեստագիտական կարողութեամբ ու վարպետութեամբ, առանց երբեք նօթատետրի, նուագեց թէ ջութակի եւ թէ դաշնակի վրայ, ղեկավարելով միեւնոյն ժամանակ երաժշտական խումբը, որով տաղանդաւոր երիտասարդը արժանացաւ բուռն ու երկարատեւ ծափահարութիւններու:

Հանդէսն սկսուեցաւ Պ. Սինանեանի հեղինակած մէկ կուարթ, ստոտուտուն ու քաղցրահնչիւն քայլերգով, որ նուիրուած է Բ. Խտիվ Աբպաս Հիլմի փաշային, անոր գահակալութեան 13-րդ տարեդարձին առթիւ:

Յետոյ, Պ. Սինանեան դաշնակի վրայ Շամինատէն լուրջ կտոր մը նուագեց, եւ ապա Բիռնիի *Լիւսի Տը Լամէռմուռ*էն հատուած մը ձախ ձեռքով, բայց այնպիսի համարձակ վարժութեամբ, որ երբեք ձախ ձեռքի տպաւորութիւն չէր թողուր, եւ թէ լսողը կը կարծէր որ մի կոյգ ճարտար ձեռքեր կը նուագէին այդ դժուարին հատուածը:

Մասընէի *Հերովդիատա*յի՝ «Խաբուսիկ Տեսիլ» երգէն յետոյ, կոր դաշնակի ձայնակցութեամբ երգեց Պ. Օգոստինոսեան, Տիկ. Պալեան եւ Պ. Սինանեան կոյգ դաշնակներու վրայ նուագեցին Սէն Սանի Բօլօնէկը, եւ Տիկ. Պալեան մեզ կզացնել տուաւ թէ պատիւ ունինք տեսնելու յանձին իր՝ կատարելագործուած դաշնակահարուհի մը, իսկապէս արժանի՝ ամէն գովեստի:

Նուագահանդէսի առաջին մասը վերջացաւ Չուհաճեանի *Օլիմբիա* (*Արշակ Բ.* ողբերգ.) օբէրայի տպաւորիչ նախերգանքովը, որ Պ. Սինանեան յարմարցուցած է երկու ձեռքով դաշնակի եւ փոքրիկ երաժշտական խմբով նուագելու համար: Ինչպէս իմացանք՝ այդ գործը Պ. Սինանեան տպել տալով Պոլիս՝ անոր նիւթական ամբողջ արդիւնքը յատկացուցեր է ի նպաստ ողբացեալ Չուհաճեանի գերեզմանին վրայ մահարձան մը կանգնելու նպատակին՝ որ արդէն շուտով իրագործելու վրայ է:

Հանդէսի երկրորդ մասի առաջին տեղը գրաւած էր Պ. Սինանեանի յօրինուած յուղարկաւորութեան քայլերգը, որ իր համաչափ, մելամաղձոտ հնչիւններով խոր ազդեցութիւն գործեց ներկաներուն վրայ:

Եւ երբ Պ. Նէվրուզ իր մեղմ, ախորժալուր ձայնովը երգեց Չուհաճեանի *Գարուն* եւ Քարա-Մուրզայի *Կռունկ* ներդաշնակուած երգերը, Պ. Սինանեան այս անգամ հանդէս եկաւ Մօսքովսքիի Concert-ի Մեծ Վալսով որմէ ամբողջ 19 երեւներ նուագեց դաշնակի վրայ՝ հեղինակաւոր ոյժով:

Իսկ Հանս-Սիդի Concertino-ն որ յարգելի Բրոֆէսորը ածեց ջութակի վրայ,

իր ձկուն, չղուտ մատներով՝ բուռն կզացումներու այնպիսի թրթռումներ ու յուկումներ արտայայտեց, որով չեչտեց իր տաղանդի բարձրութիւնը, եւ հիացում պատճառեց ամենքին:

Ապա Պ. Օզնատինոսեան կրկին երեւալով, Վէրտիի *Տոն Գարլօ*էն կտոր մը երգեց, ցոյց տալով որ արդարեւ ունի մշակուած ձայն, ճաշակ, եւ երգելու մեծ ընդունակութիւն:

Երեկոյթին վերջաբանը կազմեց Վէպէո-Հ. Ռավինայի մեծ կուգերգը, որ Տիկ. Պալեան եւ Պ. Սինանեան կրկին դաշնակներու վրայ նուագեցին, նախորդին նման փայլուն յաջողութեամբ:

Երբ հասարակութիւնը, գեղեցիկ տպաւորութեամբ լցուած, դուրս կ'ելնէր թատրոնէն, հայկական «Քնար» խումբը որոտուն քայլերգով մը հաճոյալի անակնկալ մը պատճառեց:

Բայց թատրոնէն գեղեցիկ տպաւորութեամբ մեկնող երաժշտասէր հասարակութիւնը մտքէն իսկ չանցուց թէ պէտք էր յիշատակ-ընծայով մը յարգել երիտասարդ արուեստագէտին, եւ պատուել Տիկ. Պալեանին՝ ինչպէս որ հարկն էր:

Բարոյական գնահատութեան այդ գործնական ապացոյցը, որ կլացուեցաւ՝ թերութիւն մ'էր...:

Ս. Մ. ԾՈՅԻԿԵԱՆ

Լուսաբեր, լրագիր ազգային, քաղաքական, տնտեսական եւ գրական, Ա. տարի, թիւ 65, Գահիրէ, Հինգշաբթի, 11 Մայիս 1905

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ՍՈՒՐԲ ՏՆՆԴԵԱՆ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆԸ ԳԱՀԻՐԷԻ Ս. ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՒՈՐԻՉ ԵԿԵՂԵՑԻԷՆ ՆԵՐՍ

Վերջին տասնամեակներու եգիպտահայ գաղութին երաժշտական մակարդակը ապրեցաւ աստիճանական վայրէջք: Երաժշտական իրավիճակը ճիշտ հակապատկերն է եգիպտահայ մամուլի գովաբանական ու փառաբանական պճուճանքներուն: Տարբեր գործօններ նպաստեցին այս երաժշտական անկումին, ինչպէս՝ առողջ, առարկայական քննադատական միտքի եւ հոգեբանութեան բացակայութիւնը, գաղութի քանակական ու որակական նօսրացումը եւ մշակութային ցուլումը, հոգեւոր պահանջներէ զուրկ ազնուապաշտական ու նիւթապաշտական մտայնութեամբ ողողուած նորակազմ դասակարգի մը տիրապետական նկրտումները եւ այլն: Թէեւ կարող ու նուիրեալ անհատներ ու երաժիշտներ փորձեցին դրականօրէն վերականգնել եգիպտահայ երաժշտական կեանքը, սակայն անոնք մնացին անհատական երեւոյթներ եւ բնազդաբար, այլեւ՝ պարտադրաբար, ընդկլուզուեցան ընդհանուր կլանիչ հոսանքին մէջ:

Գահիրէի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ տաճարին Ս. Ծննդեան պատարագի երկու ձայնագրութիւններ (1985 եւ 1999) լաւագոյն կերպով կ'արտացոլեն եգիպտահայ երաժշտութեան վիճակը: Ս. Ծնունդը ըլլալով մեր եկեղեցական ամենաժողովրդական ու կեդրոնական տօներէն մէկը, դպրապետը եւ հոգեւոր պետերը յատուկ ուշադրութիւն կը դարձնեն անոր երգեցողութեան: Երգչախումբերը երկար նախապատրաստական աշխատանքներ կը տանին ներկայացնելու իրենց լաւագոյնը, խումբը կը համալրեն գաղութի լաւագոյն երաժշտական տարրերով: Հետեւաբար, Յունուար 6-ի երգեցողութիւնը բաւական յստակօրէն կ'արձագանգէ գաղութի մը երաժշտական հասունութիւնը:

Յիշեալ ձայնագրութիւններուն առաջինը 1985 Յունուար 6-ի երգեցողութիւնն է, որ պաշտօնապէս ձայնագրուած (երիզի վրայ) ու բաշխուած է եկեղեցիին կողմէ, ուր կը մասնակցի «Շնորհալի» երգչախումբը՝ դպրապետութեամբ Եդուարդ Յակոբեանի: Երկրորդը՝ 1999 Յունուար 6-ի երգեցողութիւնն է, զոր անձնական միջոցներով ձայնագրած ենք Գահիրէի ձայնասփիւռէն (սովորութիւն է հայկական ծննդեան պատարագը ամէն տարի ուղղակիօրէն սփռել Գահիրէի պետական ձայնասփիւռի եւրոպական կայանէն), ուր կը մասնակցի «Զուարթնոց» երգչախումբը՝ դպրապետութեամբ Դաւիթ Ջալեանի: Այս երկու ձայնագրութիւնները իրարմէ կը բաժնուին տասնչորս տարուայ ժամանակահատուածով մը եւ կը ներկայացնեն երկու յաջորդական խմբավարներու եւ ժամանակահատուածներու կատարողական արուեստները:

Երկու ձայնագրութիւններն ալ կը բովանդակեն Եկմալեանի խառը խումբի համար գրած քառաձայն պատարագը: Ուրիշ հարց, թէ քառաձայնի հետքերը միայն կը գտնուին երկուքին մէջ:

Առաջին ձայնագրութեան մէջ, ալթոները, թենորները եւ պասերը՝ քանակի եւ որակի նուազութեան պատճառով, կամ չեն լսուիր կամ կը լսուին իբրեւ հեռաւոր արձագանգ: Ճիշտ է, միաձայն-դաշնակումային (homophone-harmonic) հիւսուածքներուն պարագային, ամենաուժեղը կ'երգեն մեղեդին կրողները՝ մեծ մասամբ սոփրանոները, սակայն միւս ձայներուն դաշնակումային հենքը անհրաժեշտ է

յստակօրէն հնչեցնել, այլապէս երաժշտութիւնը կը մնայ առանց հիմքի: Նուագակցող ձայները առաւել յստակութեամբ կը լսուին յատկապէս երբ սոփրանոները կ'երգեն ցած հնչամասի մէջ, ինչպէս «Սուրբ, սուրբ»-ի եւ «Հայր մեր»-ի որոշ մասեր, բայց այստեղ ալ ի յայտ կու գայ ելեւէջային (intonation) անճշտութիւն: Զգալի է խմբային միասնութեան եւ երգչախմբային հնչողութեան պակաս: Զեն յարգուած երանգանիշերը եւ երաժշտական շեշտերը: Զկայ մեկնաբանական այլազանութիւն եւ գունաւորում տարբեր մասերու միջեւ, երաժշտութիւնը սկիզբէն մինչեւ վերջ կ'ընթանայ միօրինակ արտայայտչականութեամբ: Կը տիրէ ձայնանիշերը glissando-ով երգելու կերպը՝ որ անհարազատ է Եկմալեանի ոճին: Մեներգիչները կը գտնուին միջին մակարդակի վրայ՝ կամ չափէն աւելի կը գոռան, կամ ձայնի պակասէն հազիւ լսելի են: Ունին ձայնատեղի (position) անյստակութիւն, որմէ բխած է բառերու առոգանութեան աղճատում:

Այս բոլոր թերութիւնները կրկնապատկուած են երկրորդ ձայնագրութեան (1999) մէջ՝ ուր կը տիրէ երաժշտական խառնաշփոթութիւն մը: Քառաձայնի բացակայութիւն, մուտքերու անվստահութիւն, մեներգիչներու անկարութիւն, ելեւէջային եւ կշռութային անյստակութիւն...:

Այս յօդուած-ակնարկով մենք երբեք նկատի չունինք ստորագասել վերոյիշեալ խմբավար-դպրապետներուն արժանաւոր վաստակը՝ քանի որ խմբերգութիւնը միաձուլումն է բազմաթիւ տարրերու (խմբավարական արուեստին եւ հոգեւոր երգեցողութեան գիտակ դպրապետ, վարժ խմբերգիչներ (chorist), վարչական գործուն մարմին, միջավայրի մշակութային-երաժշտական մակարդակ), որոնց լոկ մէկ օղակին տկարութիւնը կրնայ պատճառ հանդիսանալ ամբողջ կառոյցի հեղգութեան: Սակայն ասիկա կոչ, խնդրանք մըն է Գահիրէի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցիի երգեցողութեան գեղարուեստական եւ վարչական պատասխանատուներուն՝ անյապաղ ձեռնարկել անոր բարելաւումը, փնտռել թերացումին պատճառները, առաջարկել լուծումներ, այլապէս կրնայ անվերադարձօրէն կորսուիլ մնացած բեկորները:

Հ. Ա.

ԳՐԱԽՕՍԱԿԱՆ

ՀԱՅ ՅԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՆ ՏԵՂԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹԵԱՆ ՄԷՋ

Հեղինակ՝ Գրիգոր Փիտէճեան

Հայ ազգային-հայրենասիրական եւ յեղափոխական երգերուն մասին ցարդ չէ կատարուած քիչ թէ շատ ամբողջական, գիտական ուսումնասիրութիւն, թէեւ նիւթեր ցրուած են նախապէս կատարուած երգարաններու եւ այլ աղբիւրներու մէջ: Այսօր, անյապաղ պահանջ դարձած է դասակարգել, ցուցակագրել զանոնք, մեկնաբանել անոնց ոճական յատկանիշները եւ որոշել տեղը հայ երաժշտութեան պատմութեան մէջ: Գրիգոր Փիտէճեանի այս աշխատութիւնը (280 էջ) տպագրուած 1998-ին Նիւ Եորքի մէջ, առաջին փորձ մըն է համախմբելու եւ պատմականը հիւսելու այդ երգերուն:

Հատորը կազմուած է երկու մասէ: Առաջինը՝ ուսումնասիրութիւն մըն է, երկրորդը՝ յեղափոխական երգերու մշակումներ:

Առաջին մասին առաջին գլուխն է՝ «Հայ երաժշտութեան սեռերն ու տեսակները»: Սկիզբը հայ միաձայն երաժշտութեան մասին է (նախընտրելի էր նշել՝ չփոթելու համար, օրինակ՝ Զաւէն Թեմանի, կոմիտասեան վարդապետի, Խաչատրեանի երկձայն հետ, որոնք իրենց ատենին) կը բաժնէ երկու մասի՝ աշխարհիկ եւ կրօնական-եկեղեցական (հոգեւոր):

Աշխարհիկը ինք կը բաժնէ երկուքի՝ ժողովրդական եւ քաղաքային-մասնագիտացուած: Ժողովրդականը անոնցմէ, տակ կը համարուի Հայ երաժշտութեան այն տեսակը, որ ժողովուրդի ստեղծագործութիւնն է: Անհեղինակութիւն մը, որ ցոլացումն է ժողովուրդի ամէնօրեայ կեանքին՝ նիստ ու կացին, աշխատանքին, քաջագործութիւններուն, հոգեկան ապրումներուն, յոյզերուն, մտածելու կերպին, ոգիին, ինչպէս նաեւ պատահարներուն, դէպքերուն եւ այլն... այլ խօսքով՝ ժողովուրդի մը պատմութիւնն է»: Կ'աւելցնէ՝ թէ «ժողովրդական այս երգերը յատուկ արժէք կը ստանան անոր համար, որ անոնց հեղինակները կու գան ժողովուրդի բոլոր խաւերէն, առանց երաժշտական մասնաւոր ուսում ստացած ըլլալու» (էջ 8): Ժողովրդականը կը բաժնէ երեք խմբաւորումի՝ ծիսական երգեր, տոմարական երգեր եւ ոչ ծիսական երգեր: Իսկ «քաղաքային-մասնագիտացուած (փրոֆէշընըլ) երաժշտութիւնը այն տեսակի երաժշտութիւնն է, ուր չեշտուած կը տեսնենք որոշ անհատ արուեստագէտ երաժիշտի մը մասնագիտացուած ստեղծագործութեան տաղանդը» (էջ 8), ինչպէս գուսանները եւ աշուղները:

Այստեղ երկու փոքր վերապահութիւն ունինք: Նախ, մեզի համար յստակ չէ՝ թէ հեղինակը ստոյգ ինչ կը հասկնայ ժողովրդական ըսելով: Թէեւ ժողովրդականի մասին տուած իր բացատրութիւնները ճիշդ են ու խորապէս տրամաբանուած, սակայն կը պակսի ճշգրիտ մատնանշումը: Այսպէս, ժողովրդականը կարելի էր ուղղակիօրէն բաժնել երկու գլխաւոր խումբի՝ գեղջուկ (գիւղական) եւ քաղաքային, իւրաքանչիւրը իրեն յատուկ արտայայտչական առանձնայատկութիւններով:

Երկրորդ՝ գուսանական (ներառեալ գողթան երգիչները) եւ աշուղական երաժշտութիւնը կը մտնէ աշխարհիկ-մասնագիտացուած ծիրէն ներս եւ ոչ անպայմանօրէն քաղաքային պէտք է ըլլայ: Հետեւաբար, նախընտրելի էր զայն կոչել աշխարհիկ-մասնագիտացուած՝ փոխանակ քաղաքային-մասնագիտացուածի, եւ յետոյ զայն ստորաբաժնել:

Նկատի ունենալով՝ որ յեղափոխական երգերը յօրինուած են «բանաստեղծ երաժիշտներու՝ աշուղներու, գուսաններու, պարզ ժողովուրդի կողմէ», Հատորին յետագայ գլուխներուն մէջ Հեղինակը զանոնք կը դասէ իբրեւ քաղաքային-մասնագիտացուած երաժշտութեան ընկերային երգերու ենթաբաժինի տարատեսակներէն մէկը (էջ 15-16, 128): Այս տեսակէտը արժանի է ուշադրութեան: Սակայն յեղափոխական երգերը ոչ միայն աշուղներու յօրինումներ են: Անոնց մէկ մասը երաժըշտականապէս անանուն Հեղինակներու (քաղաքի ժողովուրդի) քաղաքային երաժշտութեան կնիքը կը կրեն: Եւ, ինչպէս սիրային եւ այլ երգեր կը գտնենք թէ՛ գեղջուկ, թէ՛ աշուղական եւ թէ՛ քաղաքային երգատեսակներուն մէջ, յեղափոխական երգերն ալ՝ ըստ Հեղինակին եւ երաժշտական բովանդակութեան, կարելի է բաշխել աշուղական եւ քաղաքային երաժշտական տարատեսակներուն մէջ:

«Յեղափոխական երգերուն նկարագիրը» գլուխին մէջ կ'անդրադառնայ Մ. Միանսարեանցի *Քնար Հայկական* երգարանին (Ս. Փեթերսպուրկ, 1868) մէջ կատարուած Հայկական երգերու սեռային ստորաբաժանումներուն, որ կը Հանդիսանայ Հայկական երգերը դասակարգելու վաղագոյն փորձերէն մէկը եւ կը ներկայացնէ գիտական կարեւորութիւն: Այնուհետեւ, ընդհանուր ակնարկով մը կը խօսի յեղափոխական երգերու երաժշտական բաղադրիչներուն մասին:

«Յեղափոխական երգերուն ծնունդ տուող պարագաներն ու պատճառները» գլուխին մէջ այդ երգերուն յօրինումի շրջանը կը բաժնէ երկու խումբի՝ 1850-1918 եւ 1965-էն մինչեւ այսօր: Անոնց ծնունդը արդիւնքը կը Համարէ դարաւոր ճնշումներէ ու Հալածանքներէ ետք՝ ԺԹ. դարու Հայ ժողովուրդին ազգային գիտակցութեան զարթօնքին եւ եւրոպական լուսաւորութեան Հետ ունեցած շփումին, որոնք ժողովուրդը առաջնորդեցին դէպի ազգային ինքնաճանաչում ու պաՀանջատիրութիւն (էջ 23):

«Ազգային-յեղափոխական երգերը» գլուխը կը կազմէ Հատորին կորիզը, ուր Հեղինակը Հանգամանօրէն կը ներկայացնէ այդ երգերը, կը մեկնաբանէ անոնց բովանդակութիւնը, գրութեան դրդապատճառներն ու պայմանները: Մասնաւորաբար կը մատնանշէ Հետեւեալ երգերը. Միքայէլ Նալբանդեանին թարգմանած *Իտալացի աղջկայ երգը* (1859)՝ որ յետագային պիտի դառնար Հայաստանի երկու Հանրապետութիւններուն պետական օրՀներգը. աշուղ Ջիւանիի սասունցիներու Հերոսութիւններէն ներշնչուած՝ *Սասունայ սար*. Երզրումի ազատագրական անդրանիկ շարժումին նուիրուած՝ *Կարնոյ շարժումը* («Ձայն մը Հնչեց»). Հայ ժողովուրդի ազատագրական Հոգեբանութեան վերելքին արդիւնք Հանդիսացող՝ *Մենք պէտք է կռուենք*, *Զինուորի մօր երգը* («Զարթիր, որդեակ, յուշ բեր»), *Սերոբին եւ Սօսէին երգը* («Գնդակ որոտաց Նոյեմբեր ամսուն»)՝ ուր կը ներկայացուի նաեւ Հերոսուհի Հայ կինը. Զէյթունի ապստամբութեան արդիւնք Հանդիսացող՝ *Կեցցէ Զէյթուն* («Արեւն ելաւ»). Ֆիտայիի մօր մաղթանքը՝ *Թիփի բորան* («Ախ ֆէտայիներ, ջան ֆէտայիներ») եւ *Օրօր, բալա ջան* («Դա չապիկն է այն քաջ մարդուն»). Հայու խրոխտ նկարագիրը ներկայացնող քայլերգը՝ *Տալւորիկ*. Խանասորի դաշտին վրայ քրտական Մազրիկ ցեղախումբին Հաշուեյարդարը արտացոլող՝ *Խանասորի արշաւանքը* («Կարկուտ տեղաց»). Հայերու եւ Վասպուրականի քուրտերուն Համատեղ եղանակով երգած՝ *Թիկունքդ լայն* («Ամօթ է քեզ»). քրտախօս Հայերու յօրինած եւ Մոկաց աշխարՀին մէջ տարածուած՝ *Դաշտա մարքամէ*. Պետրոս Ադամեանի յիշատակին նուիրուած՝ *Վէրքերով լի*. ազգի եւ Հայրենիքի Հանդէպ զոՀողութիւնը մարմնաւորող՝ *ՄաՀամերձ Հայրենասէրը* («Ազնիւ ընկեր»), *Հրաժեշտ սիրելեաց* («ԱՀա կ'երթամ»), *Ի զէն* («Ազատութեան այն վառ սէրը»). ազգային եւ ընտանեկան բարոյականութեան Համար ինքզինքն ու որդին զոՀող՝ *Սասունցի Տաքէին երգը*

(«Յուշարձան մ'է ժայռը ցցուն»). յաղթապանծ ու խրախուսիչ՝ *Դարձեալ փայլեց* եւ *Ով որ քաջ է*. բանտարկուած եւ կախաղանի չեմին կանգնած հերոսներուն նուիրուած՝ *Տիվրիկցի Դաւիթին երգը* («Բանտիս դռներն էին»), *Արամ Արամեանին երգը* («Բանտիս դռներն էին»), *Տիվրիկցի Նաթանին երգը* («Կենաց փչոտ ասպարէզ»), *Ազատութեան երգ* («Ես մինչ ի մահ կախաղան»), *Նպատակիս համնեմ միայն*. տարբեր բառերով, բայց միեւնոյն եղանակով թէ՛ դաշնակցականներուն եւ թէ՛ հնչակեաններուն երգած՝ *Արծիւ խումբի երգը* եւ *Արիւնոտ դրօշ*. տարբեր ուխտերու պատկանող խումբերու միասնաբար կատարած յարձակումներուն արտայայտութիւնը հանդիսացող՝ *Մէկ սիրտ, մէկ հոգի* («Միութեան սուրբ դրօշակը»). առանձին հերոսներու կամ խումբ մը ֆիտայիներու նուիրուած՝ *Խանի երգը* («Լուսին չկար»), *Պետոյի յիշատակին* («Գարահիսար լերան կրծքին»), *Անդրանիկին քայլերգը* («Դաշնակցական խումբ»), *Երգ հայ ֆէտայիներու* («Մենք անկեղծ զինուոր ենք»), *Դաշնակցական զինուորները* («Խնուսից գալող հայ զինուորները քաջ»). հերոսի մը թաղումին առիթով հիւսուած՝ *Սասունցի Լեւոնին երգը* («Սասնոյ գաւառում ծնաւ մի մանուկ»), *Քեռին երգը* («Զորրորդ գնդի հրամանատար»), ուր երգիչը նահատակին բարեմասնութիւններուն գովաբանութիւնը կը վերածէ մարտական ներշնչումի աղբիւրի. երիտասարդութիւնը պայքարելու հրաւիրող Խրիմեան Հայրիկի յօրինած՝ *Հայրիկը ծերացեր է*: Փիտէճեան կը մէջբերէ վերոյիշեալ բոլոր երգերուն ամբողջ միաձայն նրաժշտութիւնը եւ բանաստեղծութիւնը:

Յաջորդ գլուխն է՝ «Կոմիտաս վարդապետ ազգային-ազատագրական ու յեղափոխական երգերու մշակող», ուր հեղինակը կը բացատրէ մեծ երաժիշտին դրական մօտեցումը յեղափոխական երգերուն նկատմամբ, մէջբերելով անոր նամակներէն, գրութիւններէն եւ ձայնագրութիւններէն նմոյշներ:

«Ազգային-յեղափոխական երգերու գաղափարաբանութեան յաղթանակն ու պսակումը» գլուխը նշանակուած է ըսելու համար՝ որ յեղափոխական երգերը ուղիղ համամասնութեամբ զարգացան յեղափոխական շարժումներուն հետ, շարժումներ՝ որոնք յանգեցան 1918 Մայիս 28-ի անկախութեան: Այս առիթով կը հրատարակէ 1918 թուականի Հայաստանի Հանրապետութեան օրհներգը՝ Բարսեղ Կանաչեանի մշակումով:

Այնուհետեւ՝ «Համայնավարութիւնն ու յեղափոխական երգերը»: Կը սկսի *Հայկական ՍՍՀ պետական հիմնի* (երաժշտութիւն՝ Ա. Խաչատրեան, խօսք՝ Սարմէն) ձայնանիշերու ցուցադրութեամբ: Կը նշէ՝ որ Հայաստանի խորհրդայնացումէն ետք, պետական ճնշումին տակ յեղափոխական երգերը կը դադրին հնչելէ: Ամբողջութեամբ կը հրատարակէ Խորհրդային շրջանին յօրինուած *Սուրը կտրուկ մեր կարմիր բանակին, Մուրճերի զարկերով* եւ *Հէյ, հէյ, հէյ բանուոր* երգերը՝ փաստելու համար անոնց «ապազգային» բնոյթը եւ գաղափար մը կազմելու «անոնց գաղափարական բովանդակութեան մասին» (էջ 111):

Ա. մասին վերջին գլուխը կը կրէ «1965 պատմական եւ շրջադարձային թուականէն ասդին» խորագիրը, ուր կը նշէ՝ թէ 1965 թուականի դէպքերէն ետք, զգուշութեամբ ու քօղարկուած կերպով Հայաստանի մէջ ազգային երգերը սկսան վերակենդանալ: Յովհաննէս Բադալեան սկսաւ երգել զանոնք, 1970-ին լոյս տեսաւ Մակար Եկմալեանի *Խմբերգներ եւ մեներգներ* ժողովածուն՝ ուր տեղ գտած էր իր մշակած ազգային ու յեղափոխական երգերը, 1979-ին Ռ. Աթայեան ճիշտ արժեւորումը կ'ընէր Կոմիտաս վարդապետի ազգային երգերուն, 1980-ին կը հրատարակուէր Հայրիկ Մուրադեանի *Հայրենի երգեր* հատորը՝ որ կը բովանդակէր յեղափոխական երգերու խումբ մը: Իսկ 1988-ի ղարաբաղեան դէպքերուն զուգահեռ, Հայաստանի մէջ նոր

վերելք կ'ապրի յեղափոխական երգերը՝ վերականգնուելով հինները եւ յօրինուելով նորերը, բան մը՝ որ կը շարունակուի մինչեւ այսօր:

Այսպէս, կ'աւարտէ աշխատութեան ուսումնասիրական բաժինը, որ, ինչպէս տեսանք, հարուստ է մեկնաբանական ու բացատրական հետաքրքրական տուեալներով:

Ինչպէս հատորին սկիզբը կը գրէ՝ Փիտէճեան հարցին մօտեցած է զուտ երաժշտա-պատմա-բանասիրական տեսանկիւնէն, առանց կուսակցական նախասիրութիւններէ, ինչպէս յաճախ կը պատահի յեղափոխական երգերը (էջ 5): Եւ իրօք, առարկայական անաչառ մօտեցում կը գտնենք ամբողջ ուսումնասիրութեան ընթացքին: Սակայն, անուղղակիօրէն, երբեմն չէ կրցած զսպել իր ենթակայական համոզումները (որոնք ոչ միշտ ժխտական երեւոյթներ են նման աշխատութեան մը մէջ եւ նշաններ են մեկնաբանական ինքնուրոյնութեան), յատկապէս երբ կը գրէ եռագոյնին եւ *Մեր Հայրենիքին* մասին: Օրինակ, հետեւեալ նախադասութիւնը՝ թէ «որովհետեւ, [Հայաստանի խորհրդայնացումէն ետք, Հ. Ա.] Դաշնակցութիւնը իր դիրքը չփոխեց հայ եռագոյնին հանդէպ, ոչ դաշնակցական զանգուածին մօտ այն կարծիքն ու գաղափարը սնուցուեցաւ թէ՝ եռագոյնը Դաշնակցական դրօշակն է եւ որպէս այդ՝ «քուրջի կտոր» մը» (էջ 5), կրնայ մատնել Փիտէճեանի գաղափարական յակուածութիւնը: Ուրիշ հարց՝ թէ այս կարծիքը յարգելի է: Բայց «քուրջի կտոր» բառերուն գործածումը՝ նոյնիսկ եթէ մէջբերում մըն է այլ անձերու արտայայտութեան, պատշաճ չենք գտներ երաժշտագիտական ուղղուածութիւն հետապնդող նման լուրջ աշխատութեան մը:

Պիտի փափաքէինք նաեւ՝ յանուն գիտական գրելաոճի պահպանումին, իր գաղափարական հակառակորդներուն քննադատութիւնը ունենար ոչ յարձակողական բնոյթ: Օրինակ, խստօրէն կը քննադատէ երաժշտագէտ Գէորգ Գէօղակեանին՝ որ Ալեքսանդր Շահվերդեանի գրութիւններուն գնահատականը բրած ատեն, ի միջի այլոց, կը գրէ՝ թէ իր աշխատութիւնները աչքի կը զարնեն մարքս-լենինեան դիրքերէն բացայայտելու հմտութեամբ (էջ 90): Կամ, Փիտէճեանի հետեւեալ նախադասութիւնը. «Ահա թէ՝ ինչպէս Ի. Ռ. Եոլեան, *Հայաստանի մէջ նստած*, 1960-ական թուականներուն կը ներկայացնէ Կոմիտաս Վարդապետի դիրքը ազգային ու հայրենասիրական երգերու նկատմամբ: Որպէս թէ՝ Կոմիտաս Վարդապետ դէմ է եղեր ազգային «շովինիստական» երգերուն, եւ ոչ միայն այս, այլ նաեւ անոնց «հակաժողովրդական էութեան» համար հայ երաժշտութեան պատմութեան մէջ տեղ չեն կրնար ունենալ եղեր» (էջ 90): Փիտէճեան իր միտքը կ'եզրափակէ գրելով՝ «Կոմիտաս Վարդապետի ազգայնական խոհերը ցուցաբերող այսքան վաւերագրական ապացոյցները բաւ համարելով *կ'ուզեմ Եոլեաններուն ըսել* որ, այլեւս, երբ համայնավարական վարչաձեւը տապալած է, ազատ հայրենիքէն ներս կամ դուրս, երաժշտագէտը պէտք չունի «մարքս-լենինեան դիրքերից բացայայտելու» եւ ներկայացնելու երաժշտական հարցերն ու դէմքերը, ինչպէս նաեւ «շովինիստական» կոչելու հայ յեղափոխական երգերը» (էջ 97-98) (ընդգծումները մերն են, Հ. Ա.):

Ընդհանուր առմամբ, Փիտէճեան արդարացի է: Բայց կարելի էր հարցերը ներկայացնել այլ կերպով: Յայտնի է՝ որ խորհրդային պետութիւնը պարտադրած էր երեւոյթներու մեկնաբանութեան մէկ ձեւ, մէկ ուղղութիւն: Որեւէ թեքում այդ միտումնաւորութենէն՝ ենթակայ էր բացարձակ ձախողումի: Արդ, բոլոր մտաւորականները իրենց գրութիւններուն մէջ անպայմանօրէն կը հետեւէին այդ ուղղութեան: Նոյնիսկ երբ անոնք ուղղակիօրէն չեն քննադատած ընդդիմախօս գաղափարախօսութիւնը, երբ չեն նշած մարքս-լենինեան բառերը, միեւնոյնն է՝ մեկնաբանական ելակէտը մնացած է անփոփոխ: Այստեղ, մեր շօշափած հարցէն դուրս է պաշտպանել

կամ քննադատել մարքսեան սկզբունքներուն կիրառումը երաժշտագիտութեան մէջ, բայց եթէ պիտի քննադատենք, գոնէ խնայենք այն պատկառելի երաժշտագէտները՝ որոնք ապրելով ու սնուելով խորհրդային գաղափարաբանութեան սկզբունքներով, իրենց տեսադաշտին առջեւ այլ հեռանկար չունէին եւ չէին կրնար ալ ունենալ: Այս քննադատուող երաժշտագէտները երբեմն չունէին պէտք եղած աղբիւրագիտական տուեալները, եւրոպական գրականութեան հանդէպ իրենց գիտութիւնը միջնորդուած էր ռուսական գրականութեան մատակարարած նիւթերով: Այնուամենայնիւ, այս նոյն Եօլեաններն ու Գէօդակեանները հայ երաժշտագիտութեան մատուցին անգնահատելի ուսումնասիրութիւններ: Ասիկա չի նշանակեր՝ որ անոնք անձեռնմխելի ու կատարեալ են: Ընդհակառակը, յանուն մեր երաժշտագիտութեան զարգացումին, կարելի է, նոյնիսկ անհրաժեշտ, քննադատել իրենց, ինչպէս տեղի կ'ունենայ որեւէ քաղաքակիրթ հասարակութեան մէջ: Սակայն քննադատութիւնը պէտք է կատարուի նկատի ունենալով ամբողջ միջավայրը եւ ամենակարեւորը՝ գիտական լրջութեամբ, առանց դիմելու հեգնական ոճի: Այս առումով, Եօլեանի նման յարգելի երաժշտագիտուհիի մը նկատմամբ օգտագործուած «Հայաստանի մէջ նստած», «կ'ուզեմ Եօլեաններուն ըսել» նախադասութիւններն ու խրատները կը թուին ըլլալ անտեղի: Գոնէ մասնագիտական կառուցուածք ենթադրող նման աշխատութեան մը մէջ [illegible]րելի էր քննադատութիւնը այլ կերպ ձեւակերպել:

Գալով վերջին վերացական պարբերութեան՝ թէ համայնավարութեան անկումէն ետք երաժշտագէտը պէտք չունի մարքս-լենինեան դիրքերէն գրելու, կը հարցնենք՝ արդեօ՞ք մարքսիզմի դրոյթները վերջացան պետութեան մը անկումով: Չէ՞ որ մարքսիզմը՝ ինչպէս բազմաթիւ այլ դպրոցներ, ուղղութիւն մըն է միջազգային փիլիսոփայութեան մէջ եւ սկզբունքապէս ու ծագումով ոչ մէկ կապ ունի Խորհրդային Միութեան հետ: Ի՞նչ իրաւունքով կրնանք անհատի մը պարտադրել չհետեւիլ այս կամ այն ուղղութեան: Հապա ո՞ւր մնաց գաղափարական ազատութիւնը, ընկերվարութիւնը: Կը կրկնենք՝ մեր իրաւունքն է գիտականօրէն քննադատել, բայց երբեք՝ պարտադրել: Նման գրելաոճ ու զգացական կողմնորոշումներ կը գտնենք հատորի այլ գլուխներու մէջ եւս, զորս աւելորդ է այստեղ մանրամասնել:

Այնուամենայնիւ, հատորը կը մնայ արժէքաւոր եւ ուսանելի: Փիտէճեանի գրիչին յստակութիւնը, ընդգրկուած նիւթին նկատմամբ դրսեւորած լուրջ մօտեցումը, միտքերու դասակարգուածութիւնը դրական բարենիշերն են այս աշխատութեան: Առաջին փորձ մըն է հայ ժողովուրդին սիրելի յեղափոխական երգերը ներկայացնել իր պատմական զարգացումով, հիւսել անոր զարգացումի ընթացքը: Ան դուռ պէտք է բանայ յետագայ հետազօտութիւններու ու խորացումներու:

Հատորին երկրորդ մասը յեղափոխական երգերու մշակումներ են՝ մեներգդաշնակի, երգչախումբ-դաշնակի եւ a cappella երգչախումբի համար: Հրամցուած է քսանութ երգ, որոնցմէ տասնեւչորսը կ'ընդգրկեն Կոմիտաս վարդապետի, Մակար Եկմալեանի, Վարդան Սարգսեանի եւ Գէորգ Կանաչեանցի մշակումները: *Արդար դայրույթ*ին («Հերիք որդեակք») համար գրուած է՝ երաժշ. Տիգրան Զուհաճեանի, մինչդեռ անոր միայն եղանակը (աւելի ճիշտ՝ եղանակին կմախքը) Զուհաճեանինն է (*Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա*), իսկ a cappella երգչախումբի մշակողին անունը անյայտ է: Հետեւաբար, նախընտրելի էր գրել՝ եղանակ Զուհաճեանի, դաշնակում՝ անծանօթ:

Մնացած տասներկուքը Գրիգոր Փիտէճեանի մշակումներն են, որոնց եղանակներուն մեծագոյն մասը նաեւ ինք ձայնագրած է: Փիտէճեանի մշակումի սկզբունքը միաձայն-դաշնակումային (homophone-harmonic) է, դաշնեակներու (chords) դասական չարադասութեամբ, զոր կատարած է բարձր ճաշակով եւ հմտութեամբ:

Մշակած երգերուն տասը փոքրալար (minor) ձայնակայքի (tonality) մէջ են: Փիտէճեան լաւ զգացած է ցած եօթներորդ աստիճանը, զոր գործադրած է ազդեցիկօրէն, թէ՛ իբրեւ օժանդակ ու միջանկեալ տոմինանթ դաշնեակ՝ շեղուելու եւ զարտուղեցնելու դէպի զուգահեռ մեծալարը (major) (օր. 1), եւ թէ՛ իբրեւ ինքնուրոյն դաշնեակ (օր. 2): Կիրառած է տպաւորիչ ու սլացիկ շեղումներ (օր. 3):

Օր. 1 *Դրօշ եռագոյն*, էջ 176

[Tempo di marcia. Maestoso]

Օր. 2 *Ախ Վասպուրական*, էջ 130

[Largo, legato, espressivo]

Օր. 3 *Տալւորիկ*, էջ 266

[Tempo di marcia, pesante]

Թէեւ իւրաքանչիւր մշակում ինքնին հետաքրքրական ու հաճելի է, սակայն իրենց ամբողջականութեան մէջ կը պակսի ստեղծագործական թարմացումը: Յեղափոխական երգերը դաշնակումի բազմազանութեան տեսանկիւնէն հարուստ նիւթ չեն մատակարարեր, որով անհրաժեշտ է յայտնագործել կշռութային թաքուն ոլորտներ, առաջադրել բազմաձայնային (polyphonic) արտայայտիչ լուծումներ, փոփոխակել հիւսուածքային կառուցուածքը, այլապէս բոլորն ալ կը դառնան միանման, ինչպէս տեղի ունեցած է այս պարագային: Երգի իւրաքանչիւր ձայնանիշին առանձին, ամբողջական դաշնեակ յատկացնելու սկզբունքը կաշկանդած է հեղինակին: Ճիշտ է, այստեղ-այնտեղ Փիտէճեան ձգտած է օգտագործել նմանակում (imitation) (օր. 4), դաշնակի ձախ ձեռքին տալ ինքնուրոյնութիւն (օր. 5), որոնք գունաւորած են տուեալ երգը, բայց անոնք մնացած են մասնակի երեւոյթներ: Այլեւ մեծ մասամբ, դաշնակի նուագակցութիւնը ճշգրիտ կրկնօրինակումն է քառաձայն երգչախումբի ձայներուն, առանց մասնակցելու տռամաթիք յագեցուածութեան (օր. 6):

Ինչ որ ալ ըլլան ստեղծագործական թերիները, ընդհանուր առմամբ Փիտէճեանի այս մշակումները աչքի կը զարնեն խնամեալ ու բարեխիղճ աշխատանքով, յղկըւածութեամբ, լրջութեամբ:

Օր. 4 *Տայարիկ*, էջ 265

9 [Tempo di marcia, pesante]

S. Տայ - ա - րի - կի զա - ւակ եմ ես

A.

T. Տայ - ա - րի - կի զա - ւակ եմ

B.

Օր. 5 *Զարթիր Լաօ*, էջ 184

9 [Tempo di Marcia]

Piano

Օր. 6 *Սերոբին եւ Սոսէին երգը*, էջ 258

[Tempo di marcia]

S. A. T. B.

Գրն-դակ ո-րո-տաց Նո-յեմ-բեր ամ-սուն

Piano

Իսկ ամբողջ հատորին թէ՛ երաժշտագիտական եւ թէ՛ ձայնագրութեան մասը կը մատնեն ներքին հուրով ողողուած գաղափարապաշտ ու նուիրեալ անհատականութիւն մը, անհուն հայրենասէր մը, ազգային արժէքներու բացառիկ գնահատող մը: Աշխատութիւնը նորովի արժէքաւորում մըն է մեր յեղափոխական երգերուն եւ պարարտ նիւթ՝ խմբավարներուն եւ մեներգիչներուն: Փիտէճեանի այս նախաձեռնութիւնը, իրօք, վարակիչ է եւ գնահատելի:

Հ. Ա.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Գահիրէի մէջ լոյս տեսան հետեւեալ երաժշտական հատորները, խմբագրութիւն, ներածութիւն եւ ծանօթագրութիւն Հայկ Աւագեանի, հրատարակութիւն Գահիրէի Հայկական Բարեգործական Ընդհանուր Միութեան «Սաքենիկ Ճ. Չագըր հիմնադրամ»-ին.

1.-Տիգրան Չուխաճեան, *Սուրբ, սուրբ*, քառերգի եւ սենեկային նուագախումբի համար եւ *Հայր մեր*, սոփրանոյի, ալթոյի, իգական երգչախումբի եւ սենեկային նուագախումբի համար, 1999 (74 էջ):

2.-Տիգրան Չուխաճեան, *Արշակ Բ.*, օփերա չորս արարով, իտալերէն լիպրեթթոյով, 2000:

ա.-Դաշնակի եւ երգի համար (vocal score) (440 էջ):

բ.-Նուագագրութիւն (orchestral score) (804 էջ):

գ.-Առանձին նուագարաններ՝ կազմուած 24 հատորէ (1549 էջ):

3.-Տիգրան Չուխաճեան, *Ալէ Մարիա*, տարբերակներ, 2000 (82 էջ):

4.-Տիգրան Չուխաճեան, *Կատր*, ջութակի, բաս ջութակի, դաշնակի եւ հարմոնիումի համար եւ *Չորս ֆիւկ*, լարային եռանուագի եւ քառանուագի համար, 2000 (52 էջ):

5.-Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, *Դաշնակի ստեղծագործութիւններ*, 2000 (34 էջ):

6.-Մակար Եկմալեան, *Դաշնակի ստեղծագործութիւններ*, 2000 (54 էջ):

7.-Ալեքսանդր Սպենդիարեան, *Գուշակուհին*, քառաձեռն դաշնակի համար, 2000 (22 էջ):

8.-Արքատի Քուկէլ, *Էջեր ալպոմէն* եւ *Հայկական պար*, դաշնակի համար, 2000 (18 էջ):

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ,
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202)4530327 Fax : (202)4522282

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ա. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 3

ՅՈՒԼԻՍ 2001

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱԻԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ա. ՏԱՐԻ, ԹԻԻ 3

ՅՈՒԼԻՍ 2001

ԳԱՀԻՐԷ

ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱՀԱՆՆԵՐՈՒ ԴԱՇՆԱԿՈՒՄՆԵՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՈԳԵՒՈՐ ԵՐԳԵՐՈՒ

Խորհրդային Հայաստանը (1920-1991) կը ներկայացնէ ստեղծագործական աննախադէպ վերելքի փայլուն ժամանակաշրջան մը: Գաղափարական միապետութեան տիրական ազդեցութեան տակ, խորհրդահայ երաժշտութիւնը ապրեցաւ զարգացումի տարբեր փուլեր, բացայայտելով նոր ուղիներ ու հեռանկարներ: Խորհրդային ինքնակեդրոն քաղաքական-ընկերային միջավայրը, պետութեան ազդեցիկ հովանաւորութիւնը արուեստի տարբեր ճիւղերուն, նպաստեցին հիմնադրելու երաժշտական մասնագիտացուած (professional) հզօր դպրոց մը: Ուրիշ հարց՝ թէ միակողմանի, պարտադրուած գաղափարական ուղղութիւնը երբեմն կասեցուց ստեղծագործական թռիչքը, որոնումներու ազատ, նորարարական իղձը:

Արդէն մէկ տասնամեակ է աւարտած ըլլալով խորհրդային շրջանը, այսօր կարելիութիւն ունինք առարկայականօրէն գնահատելու այդ ժամանակահատուածի երաժշտական պատմութիւնը՝ որ մեր առջեւ կը բանայ ամբողջական, հետեւողական զարգացումի խիստ հետաքրքրական պատկեր մը:

Խօսքը մասնաւորելով հոգեւոր երաժշտութեան վրայ, նշենք՝ որ վերջինիս համերգային ու հրապարակային գոյութիւնը, բոլորին հասկնալի պատճառներով, անբաղձալի երեւոյթ էր, եւ սահմանափակուած էր եկեղեցական շրջանակներուն մէջ: Այս առումով՝ հոգեւոր երաժշտութեան կատարողական-ստեղծագործական տեսանկիւնէն, շրջադարձային նշանակութիւն կ'ունենան եօթանասունական թուականները: 1971-ին, Հայաստանի պետական համոյթը, ղեկավարութեամբ Զարեհ Սահակեանցի, սենեկային նուագախումբի փոխադրութեամբ կը ձայնագրէ Կոմիտաս վարդապետի *Պատարագ*էն հատուածներ, որ 1975-ին կը հրապարակուի Մոսկուայի *Մելոտիա* սկաւառակներու ընկերութեան կողմէ (Mono, D031503-04): Այսօրուան չափանիշերով նախնական (primitive) բնոյթ ունեցող այս փոխադրութիւնը կը նկատուի պատմական բացառիկ նշանակութիւն ունեցող երեւոյթ մը, քանզի առաջին անգամն էր՝ որ ամբողջ խորհրդային մակարդակով հայ հոգեւոր երաժշտութեան այս դափնեպսակը կը հրամցուէր լայն հասարակութեան: Նոյն տարիներուն, արդէն հոգեւոր երգերու համերգային մեներգումներով ու կատարումներով սկսած էին հանդէս գալ սոփրանօ Լուսինէ Զաքարեան եւ ուրիշներ:

Միաժամանակ, պահանջ կը զգացուի հոգեւոր միաձայն երգերու դաշնակումներու, որով 1970-ականներէն սկսեալ լոյս կ'ընծայուին դաշնակուած երգերու հետաքրքրական ժողովածուներ ու առանձին հրապարակումներ: Անոնցմէ մէկն է Գէորգ Արմէնեանի դաշնակութեամբ հրատարակուած Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարութեան ութ շարականները (*տե'ս* Մեսրոպ Մաշտոց, *Հնագոյն երգեր, Շարականներ*, ձայնի եւ դաշնամուրի համար, ներդաշնակումը Գէորգ Արմէնեանի, *Հայաստան* հրատարակչատուն, Երեւան, 1971), որ կը բովանդակէ՝ «Տէր, որ ի մէջ լերինն աղբերացուցեր», «Վտանգիմ ի բազմութենէ մեղաց իմոց», «Ի նեղութեան իմում օգնեա ինձ Տէր», «Ողորմեա ինձ Աստուած. ի լսել գձայն փողոյն», «Ցամենայն ժամ աղաչանք իմ այս են», «Ողորմեա ինձ Աստուած, զի քեզ միայնոյ մեղայ», «Անկանիմ առաջի քո» եւ «Բազում են քո գթութիւնքդ»: Ութ շարականներն ալ կազմուած են

երեքական փոքր տուներէ, զորս բոլորն ալ պահպանած է Արմէնեան: Անոնք դաշնակուած են ըստ Նիկողայոս Թաշճեանի ձայնագրութիւններուն (*տե՛ս Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր Երգոց*, Վաղարշապատ, 1875):

Ընդհանուր առմամբ, Մաշտոցի շարականները վանկաչափական բնոյթ ունին: Արմէնեան հետեւած է դաշնակումի միաձայն-դաշնակումային (homophone-harmonic) սկզբունքին, օգտագործելով հարուստ, բազմատեսակ դաշնեակներու (chords) գեղեցիկ ու ինքնատիպ շարադասութիւն, ինչպէս՝ «Վտանգիմ ի բազմութենէ մեղաց իմոց»-ի յանգաձեւերուն (cadence) բVI դաշնեակները (օր. 1), N_{13}^{-3}-ը «Ողորմեա ինձ Աստուած. զի քեզ միայնոյ մեղայ»-ի նախաբանին մէջ (օր. 2), իննադաշնեակներու (ninth chords) եւ եօթնադաշնեակներու (seventh chords) յաջորդականութիւնը «Բազում են քո գթութիւնքդ»-ին մէջ (օր. 3), եւ այլն:

Օր. 1 Արմէնեան, «Վտանգիմ ի բազմութենէ մեղաց իմոց» [Չափաւոր]

Piano

մի փոքրալար

բVI

Օր. 2 Արմէնեան, «Զի քեզ միայնոյ մեղայ» Դանդաղ, հանդիսաւոր

8va

ff

Piano

ռէ փոքրալար

N_{13}^{-3}

Օր. 3 Արմէնեան «Բազում են քո գթութիւնքդ» [Միջակ]

Canto

-թու-թիւն-քդ բազ-մա-մեղ ան-

Piano

Համօրէն օգտուած է մեղեդիի ձայնեղանակային առանձնայատկութիւններէն: Օրինակ, «Ողորմեա ինձ Աստուած. ի լսել զձայն փողոյն»-ի մեղեդին առաջին ձայն դարձուածք ձայնեղանակ է (ձայնաշարը՝ տեղափոխուած ֆա տիէզ հիմնաձայնի, *տե՛ս* օր. 4ա): Դաշնակի հատածներ 7-8-ի մեծալար (major)-փոքրալար (minor) դաշնեակները (օր. 4բ) արդիւնքն են վերի (ռէ պեքար) եւ վարի (ռէ տիէզ) վեցերորդ աստիճաններու փոխն ի փոխ երեւակումին:

Օր. 4ա



Օր. 4բ Արմէնեան «Ի յսել զձայն փողոյն»
[Միջակ]
Canto
յա - հա - գին ա - ւուրն,
Piano

Իր կողմէն կատարած է համաձայնութային (modal) ածանցումներ, ինչպէս ցոյց կու տայ «Տէր, որ ի մէջ լերինն աղբերացուցեր»-ի հատած 3-ը (օր. 5ա): Միաձայն չարականը կը ծաւալուի չորրորդ կողմ ձայնեղանակին մէջ (ձայնաշարը՝ օր. 5բ): Դաշնակումի սոլ պեմոլը համաձայնոյթի վերի ութերորդ իջեցուած աստիճանն է: Այս ածանցումը իր հետ կը բերէ նաեւ համաձայնոյթի (mode) չորրորդ աստիճանի ածանցումը (տօ պեմոլ)՝ անսպասելիօրէն առաջացնելով նափոլիթէն դաշնեակ:

Օր. 5ա Արմէնեան «Տէր, որ ի մէջ լերինն»
[Չափաւոր]
Canto
Տէր, որ ի մէջ լե -
Piano
mf
մի պեմոլ մեծալար II_7^{-5} N_7

Օր. 5բ



Երբեմն կը թուի թէ անընդհատ չեղումները եւ բազմաբնոյթ դաշնակութիւնը (harmony) աւելորդ ծանրաբեռնուածութիւններ են եւ պահանջ կը զգացուի հիւսուածքային թօթափումի: Իսկ ոճական տեսանկիւնէն, ութ չարականներն ալ դաշնակուած են միանուագ բնոյթով, առանց նկատի առնելու իմաստային տարբերակումները:

Ընդհանուր առմամբ, Արմէնեան դաշնակումները կատարած է ճաշակով, նրբազգացութեամբ եւ արհեստավարժական (technical) հասունութեամբ:

1972-ին, Ռոբերտ Աթայեանի դաշնակումով կը հրատարակուի միջնադարեան վեց հոգեւոր տաղեր (*տե՛ս Հայ միջնադարեան տաղեր*, մշակում ձայնի եւ երգեհոնի կամ դաշնամուրի համար Ռոբերտ Աթայեանի, *Հայաստան* հրատարակչատուն, Երեւան, 1972), հետեւեալ բովանդակութեամբ՝ «Սայլն այն իջանէր», «Ուր ես մայր իմ», «Տիրամայրն», «Հաւուն, հաւուն», «Ես ձայն զառիծուն ասեմ» (կամ՝ «Ահեղ ձայնս») եւ «Հաւիկ մի պայծառ տեսի»: «Հաւուն, հաւուն» մեղեդին Աթայեան ձայնագրած է Գոհար Գասպարեանի երգածէն, միւսները Կոմիտաս վարդապետի յայտնի գրառումներն են:

Կառուցուածքի, ձայնեղանակի եւ կերպարային բովանդակութեան տեսանկիւնէն

տաղերը անհամեմատօրէն բարդ են քան շարականները: Հետեւաբար, անոնց դաշնակումը կ'ենթադրէ արտայայտչամիջոցներու բազմազանութիւն, գունային տարբերակում:

Ի տարբերութիւն Արմէնեանէն, Աթայեան ձգտած է հիւսուածքային պարզութեան, նրբաքանդակ շարահիւսութեան, բազմաձայնային (polyphonic)-գծային յստակութեան՝ ի հարկին խիզախօրէն դիմելով նաեւ դաշնեակային գերակայութեան:

«Սայլն այն իջանէր»-ը ընդգրկուած տաղերուն ամենածաւալունն է (107 հատած): Դաշնակումի համար Աթայեան ընտրած է քառաձայն կամ քառաչերտ, երբեմն նաեւ եռաձայն հիւսուածք (օր. 6): Ստեղծագործութիւնը կազմուած է երկու մասէ (հատածներ1-48 եւ 48-107): Ոճական առումով՝ բացի երկրորդ մասին մէջ ներքընթաց զուգահեռ երրեակներու (third), քառեակներու (fourth) եւ հնգեակներու (fifth) առաջացուցած որոշ բանագործութենէն (dramatism) (օր. 7ա, 7բ), երկու մասերու դաշնակումներուն միջեւ տարբերութիւնը աննշան է, չնայած բնագրային զարգացում կը նկատուի միաձայն տարբերակին մէջ: Այլեւ մեղեդիի ծորերգային կրկներգներուն («Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեան») եւ ասերգանման կեդրոնական մասերուն («Սայլն այն իջանէր...» եւ «Ածեալ են, ածեալ...») գունային տարբերակումները չեն արտացոլուած երգեհոնի նուագամասին մէջ: Այնուամենայնիւ, Աթայեան ձգտած է գտնել ենթաձայնային գեղեցիկ յարաբերութիւններ, օգտագործած տպաւորիչ նմանակումներ (օր. 8): Ան երգեհոնին շնորհած է հնչական խորութիւն ու թափանցիկութիւն:

Օր. 6 Աթայեան «Սայլն այն իջանէր»

[Recitato, rubato, poco a poco animato]

[Աշխոյժ պատմելով, հետզհետէ ոգեւորութեամբ]

Canto

եւ ի վե-րայ նո - րա

Organo

Օր. 7ա Աթայեան «Սայլն այն իջանէր»

[Recitato, rubato, poco a poco animato]

[Աշխոյժ պատմելով, հետզհետէ ոգեւորութեամբ]

Canto

այ - լիկն այն, եւ ա - հա

Organo

Օր. 7բ Արթայեան «Սայլն այն իջանէր»
[Recitato, rubato, poco a poco animato]
[Աշխոյժ պատմելով, հետզհետէ ոգեւորութեամբ]

Canto
Organo

Օր. 8 Արթայեան «Սայլն այն իջանէր»
[Recitato, rubato, poco a poco animato]
[Աշխոյժ պատմելով, հետզհետէ ոգեւորութեամբ]

Canto
Organo

Միւս տաղերու դաշնակումներուն մէջ կիրառած է տարբեր լուծումներ. կշռութային ու հնչիւնային ազդեցիկ ձայնառութիւն՝ «Հաւուն, հաւուն»-ին մէջ (օր. 9), մեղեդիէն բխած կշռութային դարձուածքներու սրացում՝ «Տիրամայրն»-ին, «Հաւուն, հաւուն»-ին եւ «Ես ձայն զառիծուն ասեմ»-ին մէջ (*Հմմտ.*՝ օր. 10ա եւ 10բ, 11ա եւ 11բ), բազմաձայնակայքութիւն (polytonality)՝ «Հաւուն, հաւուն»-ին մէջ (օր. 12) եւ այլն: «Ուր ես մայր իմ»-ին մէջ յստակօրէն ստորաբաժնած է երկու տուները, առաջինին շնորհելով հնգութեակային (I_{5_8}) եւ քառութեակային (I_{4_8}) դաշնեակներով յագուրդ բովանդակութիւն (օր. 13ա), իսկ երկրորդին՝ գծային պարզ չերտաւորում (օր. 13բ):

Օր. 9 Արթայեան «Հաւուն, հաւուն»
[Andante dolce e lirico]
[Դանդաղ, չափով, մեղմ, քնարական]

Canto
Organo

Օր. 10ա Արայեան «Տիրամայրն»

[Largo con dolore, rubato]

[Տանր, վշտագին, ազատ չափով]

Canto

կայր տրրտ -

Օր. 10բ Արայեան «Տիրամայրն»

Largo con dolore, rubato

Տանր, վշտագին, ազատ չափով

Organo

Օր. 11ա Արայեան «Հաւուն, հաւուն»

[Andante dolce e lirico]

[Դանդաղ, չափով, մեղմ, քնարական]

Canto

Հա - ւուն

Օր. 11բ Արայեան «Հաւուն, հաւուն»

[Andante dolce e lirico]

[Դանդաղ, չափով, մեղմ, քնարական]

Organo

Օր. 12 Արայեան «Հաւուն, հաւուն»

Andante dolce e lirico

Դանդաղ, չափով, մեղմ, քնարական

Canto

Organo

Օր. 13ա Արայեան «Ո՞ւր ես մայր իմ»

[Lento cantabile ed espressivo]

[Տրտում երգային, խոր զգացմունքով]

Canto

Ո՞ւր ես, Մայր իմ,

Organo

Օր. 13բ Արայեան «Ո՞ւր ես մայր իմ»

[Lento cantabile ed espressivo]

[Տրտում երգային, խոր զգացմունքով]

Canto

Լը - ցան աչք իմ

Organo

Թէեւ նուագարանը նշուած է երգեհոն կամ դաշնակ, սակայն կը թուի՝ թէ դաշնակումներուն խորատարած, լայնահունչ բնոյթը աւելի կը սազի երգեհոնի հնչողութեան:

Աթայեանի սոյն ժողովածուն նորութիւն էր հոգեւոր տաղային արուեստի դաշնակումի բնագաւառին մէջ եւ կը կրէ հմուտ երաժշտագէտ-երաժշտահանի մտաւոր խորութեան անժխտելի կնիքը:

Եօթանասունական թուականներու ակնառու հրապարակումներէն է նաեւ Էմին Արիստակէսեանի դաշնակումները Սահակ Պարթեւի հինգ շարականներու (*տե՛ս* Էմին Արիստակէսեան, *Հնագոյն երգեր, Սահակ Պարթեւի հինգ շարականները*, ձայնի եւ դաշնամուրի համար, *Հայաստան* հրատարակչատուն, Երեւան, 1974), որ կը կրէ հետեւեալ բովանդակութիւնը. *Կանոն Յարութեան Ղազարու* Օրհնութիւնը՝ «Այսօր գոլով», *Կանոն Ծաղկազարդի Կիւրակէի* Օրհնութիւնը՝ «Որ վերօրհնիս», *Կանոն Մեծի Երեքշաբթի* Մանկունքը՝ «Ահաւոր ես թագաւոր», *Կանոն Մեծի Ուրբաթին* Օրհնութիւնը՝ «Յուդա», *Կանոն Մեծի Երկուշաբթին* Տէր Ցերկնիցը՝ «Ըզքեզ օրհնեմք», որոնցմէ ընտրուած են առաջին տուները: Մեղեդիները նոյնպէս վերցուած են Թաշճեանի *Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր Երգոց*էն:

Գիրքի նախաբանին մէջ Նիկողոս Թահմիզեան կը գրէ՝ թէ Արիստակէսեան «բաւական գործօն մեկնաբանութեամբ նորովի բացայայտել [է] դրանց [իմա՝ շարականներին, Հ. Ա.] կերպարային բովանդակութիւնը եւ ստեղծել մի քանի առումներով ուշագրաւ երգաշարք ձայնի ու դաշնամուրի համար: Նախ՝ մեր արդի վոկալ արուեստը հարստանում է մի նոր եւ յաջողուած երկով: Յետոյ՝ առաջընթաց քայլ է կատարւում հայկական հնագոյն դասական երգերի կոմպոզիտորական այդ մեկնաբանութիւնը իրացնելու գործում: Եւ վերջապէս, մեր առջեւ բացում է հասունացող արուեստագէտի ստեղծագործական կենսագրութեան ուսանելի էջերից մէկը»:

Արիստակէսեան ուրոյն ու համարձակ մօտեցում ցուցաբերած է շարականներուն նկատմամբ: Ինչպէս Թահմիզեան կը գրէ՝ «շարականների մեղեդիները գրեթէ անփոփոխ են թողնուած: Ասում ենք՝ գրեթէ, որովհետեւ ոչ մեծ միջամտութիւններ յամենայն դէպս, կատարել է կոմպոզիտորը, երբեմն դրամատուրգիական ու երբեմն եւս տեխնիկական նկատառումներով»: Կշռութային փոփոխութիւններէն է, օրինակ, «Այսօր գոլով»-ի երգի դերամասի վերջաւորութեան (հատածներ 27-28) հանդէս եկող կշռութային միաւորի կրկնապատկումը (կէս ձայնանիշերը բնագիրին մէջ քառորդ ձայնանիշեր են), որով Արիստակէսեան կը չեզոքէ օգտագործած դաշնակներուն տարանցիկ երանգը եւ երգին կը շնորհէ աւարտի վայել հանդիսաւորութիւն (օր. 14ա, բ): Համաձայնութային փոփոխութիւն կատարած է «Որ վերօրհնիս»-ին մէջ, ուր տեղ-տեղ խոսրովայինը (լա պեքար) փոխած է խոսրովային կիսվերի (լա տիէզ) (օր. 15ա, բ):

Օր. 14ա *Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր Երգոց* «Այսօր գոլով»
[Չափաւոր կամ Միջակ]



Օր. 14բ Արիստակէսեան «Այսօր գոլով»

26 [Զափաւոր]

Canto

կեն-դա-նա-րար Քրիս-տոս կե-ցո ըզ-մեզ։

Piano

Օր. 15ա *Ձայնագրեալ Ծարական Հոգեւոր Երգոց* «Որ վերօրհնիս»

[Մանր]

Որ վեր-օրհ-նիս յա-բո-ռըս

Օր. 15բ Արիստակէսեան «Որ վերօրհնիս»

1 Հանդարտ

Canto

Որ վեր-օրհ-նիս յա-բո-ռըս

Piano

Արիստակէսեան երաժշտութիւնը զարգացուած է նաեւ նախադասութիւններու կամ ամբողջական մասերու կրկնութեան սկզբունքով: «Յուդա»-յին մէջ վերջին նախադասութիւնը կը կրկնէ դաշնակումի որոշ տարբերակումով: «Ահաւոր եւ Թագաւոր»-ին մէջ կը կրկնէ երկու նախադասութիւն (Հատուածներ 6 եւ 10)՝ փոխելով իւրաքանչիւրի յանգաձեւային դրութիւնը, առաջին պարագային ապահովելու սահուն շարունակութիւն, երկրորդ պարագային՝ հաստատուն աւարտ: «Որ վերօրհնիս»-ի վերջաւորութեան (Հատուածներ 13-14) կը կրկնէ առաջին նախադասութիւնը, առաջացնելով իւրայատուկ նախաբան-վերջաբան բնաբան մը: «Ըզքեզ օրհնեմք»-ին մէջ մեղեդին ամբողջութեամբ կը կրկնէ կէս ձայնաստիճան բարձր՝ դաշնակի դերամասի քանի մը ազդեցիկ հպումներու յաւելագրութեամբ: Բաց աստի, «Այսօր գոլով»-ին, «Որ վերօրհնիս»-ին եւ «Ահաւոր եւ Թագաւոր»-ին մէջ մեղեդիի նախադասութիւնները իրարմէ բաժնած է դաշնակի միջնանուագներով՝ առաջացնելով գեղեցիկ երկխօսութիւն երգին եւ դաշնակին միջեւ:

Գլխաւորաբար ասոնք են Արիստակէսեանին կատարած մեղեդիական փոփոխութիւնները, որոնք բոլորն ալ նպատակամղուած են դաշնակումի յղացքի ընդլայնումին ու ամրապնդումին:

Թահմիզեան կը գրէ՝ թէ «զուտ ստեղծագործական տեսակէտով երգաշարքում ուշադրութիւն է գրաւում՝ հնագոյն ոճի մեղեդիների, մշակման (դաշնամուրային նուագամասի պատշաճեցման) արդիական սկզբունքների ու նաեւ հեղինակի անհա-

տական խառնուածքից եկող գծերի իւրատիպ զուգորդութեամբ»: Այս սկզբունքներէն աչքի կը զարնեն սոնորիսթական դաշնեակներու եւ ձայնամիջոցներու (intervals) ծածանումը, ինչպէս «Որ վերօրհնիս»-ի մեծ եօթնեակները (օր. 16)՝ որոնց տարածուն հմայքը եթերայնութեամբ կը պարուրէ չարականը, «Ահաւոր ես թագաւոր»-ին cluster-ները (օր. 17)՝ որոնք խստաշունչ հրայրք կը պարգեւեն երաժշտութեան, եւ այլն:

Օր. 16 Արիստակէսեան «Որ վերօրհնիս»

[Հանդարտ]

Canto

Piano

p una corda

Օր. 17 Արիստակէսեան «Ահաւոր ես թագաւոր»

Ծանր

Canto

Piano

sff

Ի տարբերութիւն նախորդ երկու ժողովածուներէն, Արիստակէսեանի սոյն աշխատութիւնը կը ներկայանայ իբրեւ չարային (suite) ամբողջականութիւն: Նախ, ինչպէս Թահմիզեան կը նկատէ՝ «երգաշարքը, դրամատուրգիայի արտաքին գծի զարգացման տեսակէտով, կառուցուած է հակադրութիւնների սկզբունքով»: Բաց աստի, ամբողջ շարքի ընթացքին անընդհատ կը կրկնուի պարզագոյն ենթադասոյթ (motif) մը՝ որ ենթարկուելով ձայնամիջոցային, ելեւէջային եւ կշռութային ձեւափոխումներու (օր. 18ա, բ, գ, դ)՝ կը խաղայ միաւորողի ազդեցիկ դեր:

Օր. 18ա Արիստակէսեան «Այսօր գոլով»

[Չափաւոր]

Piano

Օր. 18բ Արիստակէսեան «Որ վերօրհնիս»

[Հանդարտ]

Piano

Օր. 18գ Արիստակէսեան «Ահաւոր ես թագաւոր»



Օր. 18դ Արիստակէսեան «Ըզքեզ օրհնեմք»

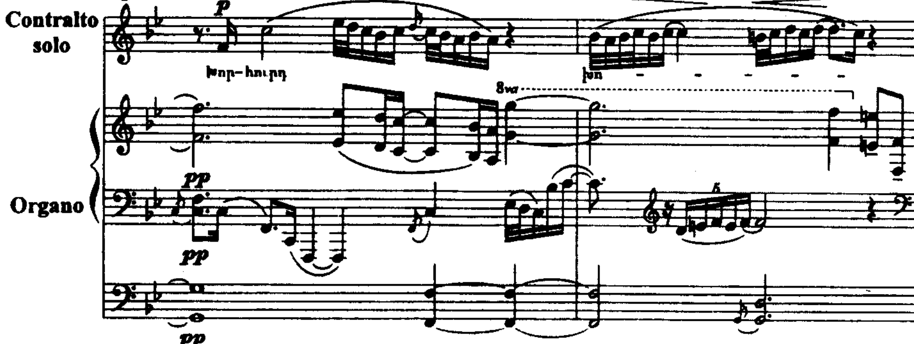


Արիստակէսեանի ուրոյն մեկնաբանութիւնը Սահակ Պարթեւի շարականներուն, իրօք, հայկական դաշնակումային արուեստը բարձրացուց ժամանակակից լեզուամըտածողութեան մակարդակին:

1975-ին, Նիկողոս Թահմիզեան կը հրատարակէ իր դաշնակած «Խորհուրդ խորին»-ը (Խաչատուր Տարօնեցի)՝ քոնթրալթոյի եւ երգեհոնի համար (*տե՛ս* Ն. Թահմիզեան, «Խաչատուր Տարօնեցին եւ հայոց պատարագի նախերգը», *Էջմիածին*, ամսագիր, Էջմիածին, Նոյեմբեր 1975, էջ 49-51), ըստ Նիկողայոս Թաշճեանի ձայնագրութեան (*տե՛ս Ձայնագրեալ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, Վաղարշապատ, 1878):

Թաշճեանի տարբերակի կառուցուածքին մասին Թահմիզեան կը գրէ հետեւեալը. «Ողջ կառոյցը բաղկացած է երկու մասից, որոնցից իւրաքանչիւրը զուգորդւում է բանաստեղծական տան մէկ տողի հետ: Երկրորդ մասը, սակայն, իր հերթին, ունի երկու հատուած: Դրանցից առաջինը («Որ զարդարեցեր») աչքի ընկնելով ձայնեղանակային հակադրութիւն ստեղծող զարտուղի ելեւէջով, կատարում է իւրայատուկ «միջին» մասի դերը: Երկրորդը («Ձվերին պետութիւնդ») վերահաստատում է հիմնական ստեղի ձայնեղանակն ու եզրափակում մեղեդին» (*անդ*, էջ 48, 52): Ծայրագոյն մասերուն մէջ Թահմիզեան ձգտած է գծագրել յստակ բազմաձայնային (polyphonic) հիւսուածք (օր. 19), իսկ միջին մասին համար նախընտրած միաձայնդաշնակումային (homophone-harmonic) լուծում (օր. 20):

Օր. 19 Թահմիզեան «Խորհուրդ խորին»



Օր. 20 Թահմիզեան «Խորհուրդ խորին»
[Grave]
Contralto solo
Organo
որ զար - - - - - դա - -
V_7^{+2}

Դաշնակումը ամբողջովին հիմնուած է բնուղիղ (diatonic) հնչիւններու վրայ: Իսկ ժամանակակից սուր հնչողութիւնը բխած է ոչ դաշնեակային (non chordal) եւ յապաղիկ հնչիւններու առատ մէջքերումներուն շնորհիւ:

Ծուրջ մէկ տասնամեակ ետք, Թահմիզեան լոյս կ՚ընծայէ նաեւ դաշնակում մը եւս՝ Մխիթար Այրիվանեցիի *Սիրտ իմ Սասանի* հիասքանչ գանձը, ըստ Կոմիտաս վարդապետի ձայնագրութեան (*տե՛ս* Ն. Կ. Թահմիզեան, «Մխիթար Այրիվանեցին եւ աւագ Հինգշաբթի օրուայ *Սիրտ իմ սասանի* գանձ-երգը», *Հայկական արուեստ*, Թիւ 2, Երեւան, 1984, էջ 145-147):

Մեղեդին կազմուած է երեք նոյնատիպ նախադասութիւններէ («Սիրտ իմ սասանի», «սարսափ զիս ունի» եւ «վասն Յուդայի»), որոնց առաջին երկուքը լրիւ միանման են, իսկ երրորդը «ընդլայնուելով, չիկացած բարձրակէտ է գոյացնում եւ աստիճանաբար մարում ու եզրափակւում» (*անդ*, էջ 146): Ի տարբերութիւն «Խորհուրդ խորին»-էն, այստեղ Թահմիզեան մշակած է դաշնակումի բաղադրեալ (chromatic) մօտեցում: Բանագործական (dramatic) բովանդակութիւն ունեցող մեղեդիին զուգորդած է ծածանուտ, եթերանման յետնախորք մը՝ նրբերանգ խոհականութիւն շնորհելով ստեղծագործութեան: Առաջին երկու նախադասութիւններուն դաշնակումները միակերպ են՝ ուր, սակայն, բաղադրեալ-բազմաձայն մօտեցումը առիթ ընձեռած է երկրորդ նախադասութեան մէջ կատարել առանձին ենթադասոյթներու (motif) ձայնամիջոցային (intervallic) տեղափոխութիւններ, չարժումի հակադրութիւններ (*Հմմտ.*՝ օր. 21 ա եւ բ):

Թահմիզեանի դաշնակումները՝ ցրուած ըլլալով մամուլի էջերուն մէջ, անտեղիօրէն մնացած են աննկատ: Իրենց բովանդակած գաղափարական-գեղարուեստական գեղեցկատիպ լուծումներուն շնորհիւ արժանի են լուրջ ուշադրութեան:

Եօթանասունական Թուականներուն, այս բնագաւառին մէջ հանդէս կու գայ նաեւ մեծանուն Առնոյ Բաբաջանեան, որուն դաշնակած «Յորժամ»-ը (երգի եւ դաշնակի համար, անտիպ)՝ միջնադարեան հանրածանօթ մեղեդիին վիպապաշտական (romantic) հրաշալի վերընթերցումն է: Բաբաջանեան եղանակը վերցուցած է Մակար Եկմալեանի *Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի* աշխա-

տութեննէն, ուր վերանայած է կշռութային կառուցուածքը՝ դանդաղեցնելով չափական միաւորը եւ կատարելով կարգ մը փոփոխութիւններ (*Համմտ.*՝ օր. 22ա եւ բ): Սակայն անձեռնմխելի թողած է ելեւէջային կազմը: Դաշնակումն ունի դաշնեակային հենքով եռաչերտ-քառաչերտ հիւսուածք՝ յենուած մշտաչարժ ութերորդականներու եւ խորասահ բամբերու (bass) վրայ: Մեղեդին երրորդ ձայնեղանակին մէջ է (ձայնաչարը՝ օր. 23): Երգային մասին նուագակցութիւնը ամբողջութեամբ բնուղիղ (diatonic) է: Օգտագործած է հինգերորդ աստիճանի բնական (մի) եւ ցած (մի պեմոլ) տարբերակները՝ որոնք բխած են հայկական ձայնեղանակային առանձնայատկութիւններէն (օր. 24): Նոյնիսկ հատած 22-ի լա պեմոլը իր ինքնութեան մէջ եօթներորդ բարձր աստիճանի (սոլ տիէզ) էնհարմոնիքն է (օր. 25): Լոկ դաշնակի նախամուտքին ու վերջաբանին մէջ՝ յանձինս սի պեքարին, կ'աւելնայ գեղեցիկ բաղադրում մը (օր. 26):

Օր. 21ա Թահմիզեան *Սիրտ իմ սասանի*

[Largo]

Basso solo

Սիրտ իմ

Organo

Օր. 21բ Թահմիզեան *Սիրտ իմ սասանի*

[Largo]

Basso solo

Սար - սափ

Organo

Օր. 22ա Եկմալեան «Յորժամ»

Lento

Յոր - ժամ մըտ - ցես

Օր. 22բ Բաբաջանեան «Ցորժամ»



Օր. 23



Օր. 24 Բաբաջանեան «Ցորժամ»

Canto

Ցոր - ժամ մըտ - -

Piano



Օր. 25 Բաբաջանեան «Ցորժամ»

Canto

Piano

Օր. 26 Բաբաջանեան «Ցորժամ»

Piano

եւ այլն

«Ցորժամ»-ը իր քնարականութեամբ, բնականութեամբ եւ բաբաջանեանական յորդուն փիանիզմով, թարմութիւն կը պարգեւէ մեր Հոգեւոր երգեցողութեան:

1988 Յունիս 19-ին, Երեւանի «Կոմիտաս» Կամերային Երաժշտութեան Տան մէջ ներկայ գտնուեցանք *Տաղարան* Համոյթի նուագահանդէսին, ղեկավարութեամբ

Երուանդ Երկանեանի: Յայտագիրը ամբողջութեամբ կազմուած էր Հայկական միջնադարեան Հոգեւոր երգերէ, որոնց բոլորին սենեկային դաշնակումը կատարած էր Երկանեան: Անտիպ մնացած այս դաշնակումներուն բնագիրները ձեռքի տակ չունենալով՝ կը բաւարարուինք թուելով այս նուագահանդէսէն ստացած մեր ընդհանուր տպաւորութիւնները: Երկանեան դաշնակումները իրականացուցած է դասական սկզբունքներով, դաշնեակներու զգոյշ բայց տպաւորիչ լիցքաւորումով: Լուրջ փորձ կատարած է իւրաքանչիւր երգին ագուցել բնորոշ կերպարային տարազ: Դիմելով համդերձ զուսպ, ինքնակեդրոն արտայայտչամիջոցներու, կարողացած է հասնիլ գեղարուեստական առաւելագոյն յուզականութեան:

Այս նուագահանդէսը, ուր ներածականով ելոյթ ունեցաւ Նիկողոս Թահմիզեան, իր տեսակին մէջ աննախադէպ երեւոյթ էր Խորհրդային Հայաստանի մէջ:

Հակառակ հայկական հոգեւոր երաժշտութեան դաշնակումի բնագաւառին մէջ տեղի ունեցած վերոյիշեալ եւ այլ բարձրարուեստ ու արժէքաւոր փորձերուն՝ անոնք մնացին անհատական երեւոյթներ: Հոգեւոր երաժշտութիւնը չդարձաւ ընդհանուր մտածողութեան էութիւնը, չունեցաւ հոգեբանական անհրաժեշտ ընդհանրացումներ: Սակայն գաղափարական արգելափակումի պայմաններուն մէջ՝ կատարուածը, իրօք, անգնահատելի էր: Բոլոր դաշնակումները խարսխուած էին արհեստավարժական ու գեղարուեստական բարձր մասնագիտացուած հիմքերու վրայ: Անոնք յստակօրէն մշակեցին նոր, ինքնատիպ լեզուամտածողութեան մը սերմերը:

Հայկ Աւագեան

ԵԳԻՊՏԱՑԻ ՄԱՍՆԱԳԷՏՆԵՐՈՒ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ՝ ՆՈՒԻՐՈՒԱԾ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ

Գ.

Նշանակալի է հայերուն խաղացած դերը եգիպտական երաժշտութեան մէջ: Բնիկ եւ այցելու զանազան երաժշտախումբեր եւ երաժիշտներ աշխոյժ մասնակցութիւն ցուցաբերած են երաժշտական տարբեր բնագաւառներու մէջ եւ թողած բացառիկ ազդեցութիւն: Անոնցմէ մէկն է երաժշտահան Կարապետ Փանոսեան (1916-1988)՝ ծանօթ Ֆուատ էլ-Զահէրի մականունով: Ան հեղինակն է նուագախումբի ստեղծագործութիւններու, դաշնակումներու եւ բազմաթիւ շարժանկարներու երաժշտութեան ու կը համարուի Ի. դարու եգիպտական երաժշտութեան առաջամարտիկներէն մէկը: Ապրելով հայկական միջավայրէ հեռու, իր մասին կը լռեն եգիպտահայ մշակոյթով զբաղուողները (Արտաշէս Գարտաշեան, Աւետիս Եափուճեան, Ցիցիլիա Բրուտեան): Իսկ իր մասին եղած արաբերէն գրութիւններուն մէջ միշտ չէ որ կը յիշատակուի հայ ծագումը:

Ստորեւ կը թարգմանենք երկու եգիպտացի երաժշտագէտներու աշխատութիւններու մէջ տեղ գտած առանձին գլուխները՝ նուիրուած Ֆուատ էլ-Զահէրին: Անոնք են հետեւեալները.

1.-Ապտ էլ-Համիտ Թաուֆիք Զաքի, *Եգիպտական երաժշտութեան դրօշակակիրները 150 տարուան ընթացքին*, Գահիրէ, 1990, էջ 239-242:

2.-Զէյն Նասսար, *Եգիպտական մասնագիտացուած երաժշտութիւնը*, Գահիրէ, 1990, էջ 86-93:

ԵԳԻՊՏԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ ԴՐՕՇԱԿԱԿԻՐՆԵՐԸ 150 ՏԱՐՈՒԱՆ ԸՆԹԱՑՔԻՆ

Հեղինակ՝ ԱՊՏ ԷԼ-ՀԱՄԻՏ ԹԱՈՒՖԻՔ ԶԱՔԻ

ՖՈՒԱՏ ԷԼ-ԶԱՀԷՐԻ (28 Սեպտեմբեր 1916-1 Հոկտեմբեր 1988)

Ֆուատ Կարապետ Փանոսեան ծնած է Գահիրէի Զահէր թաղամասին մէջ: Հայրը ծագումով թրքահայ վաճառական մըն էր իսկ մայրը լիբանանեան ծագումով եգիպտուհի մը: Ֆուատի բազմաթիւ քոյր-եղբայրներէն ապրեցան միայն ինքը, քոյրը եւ եղբայրը: Իր եղբօրորդին է Ռամի Ժորժ, որ կը հանդիսանայ Գահիրէի համալսարանի գիտութեան բաժանմունքի ամենավարժ կիթառահարներէն մէկը:

Յաճախած է Զահէրի ֆրէրներուն դպրոցը, ուր երգչախումբի դասատուն՝ Գոսթանտի էլ-Խուրի, կը նկատէ իր երաժշտական ընդունակութիւնները: Ի դէպ, էլ-Խուրի կը հանդիսանայ եգիպտական երգերը բազմաձայն մշակող առաջին արեւելքցին: Իր դպրոցական երգչախումբը այս մշակումները կ'երգէր եգիպտական-արեւելեան ոճով:

Ֆրանսական նախակրթական վկայականը ստանալէ ետք, Ֆուատ էլ-Զահէրի կը յաճախէ արաբական երաժշտութեան հիմնարկը, ուր կը գերազանցէ դասընկեր-

ներուն՝ յատկապէս դաշնակումի [harmony] եւ գործիքաւորումի դասընթացքներուն մէջ: Իր ուշիմութեան շնորհիւ կը վաստակի դասախօսներուն համակրանքը, ինչպէս դաշնակումի եւ բազմաձայնութեան ուսուցիչ Գոսթաքիին՝ որ Ֆուատին կը հաղորդէ արտադասարանային գիտելիքներ, ինչպէս նաեւ ջութակի եւ ջութի [viola] ուսուցիչին՝ փրոֆ. Գոնթրովիչին, որ կ'օգնէ աշակերտին տիրապետելու նուագարանին գաղտնիքներուն:

Ֆուատ էլ-Զահէրը այնքան կը խորանայ տեսական եւ գործնական երաժշտութեան գիտելիքներուն մէջ՝ որ կը թարգմանէ Վենսան Տենտիի Հանրագիտարանը, հաւաքուած միջազգային երաժշտութեան գաղտնիքներուն եւ մեծ երաժշտահաններու ստեղծագործութիւններու վերլուծութիւններուն:

Ֆուատ էլ-Զահէրի յօրինած է մօտաւորապէս 250 շարժանկարի երաժշտութիւն, որոնցմէ ոմանք արժանացած են պետական մրցանակի, ինչպէս՝ *Ռոստա Գալպի* [Վերադարձուր սիրտս], *էզզաուկաթ էսսանէյա* [Երկրորդ կինը], *Ամիրա Հուպպի անա* [Միրոյ իշխանուհիս], *Ուափաա էննիլ* [Նեղոսին խոստումը]: Տոքթ. Ապտ էլ-Լաթիֆ Կաուհարի հետ կը կազմէ *Ֆակր* երաժշտախումբը, ուր կը բաշխէ խումբին ստեղծագործական արտադրութեան մեծագոյն մասը: Խումբը կը կատարէր երաժշտական հիմնարկներէ նոր շրջանաւարտ եղած երիտասարդներու ստեղծագործութիւնները, ինչպէս՝ Անուար Մանսի, Աթէյա Շարարա, Ժորժ Միչէլ, Մոհամմէտ Հակկակ, Շաապան Ապուլ-Սաատ, Թահա Նակի եւ Ալի Իսմայիլ:

Ֆուատ էլ-Զահէրի միջազգային երաժշտութիւն դասաւանդած է ստեղծագործական կեանքը նոր թեւակոխած կարգ մը երաժիշտներու, ինչպէս՝ Ապտ էլ-Հալիմ Նուէյրա, Իպրահիմ Հակկակ եւ Րէֆաադ Կարանա: Այլեւ դասաւանդած է կարգ մը ժողովրդային ստեղծագործողներու, ինչպէս՝ Ահմատ Սաատ էլ-Տին, տոքթ. Կաուհար, Գամալ էլ-Թաուիլ, Մոհամմէտ էլ-Մուկի եւ տողերուս հեղինակը:

Ֆուատ էլ-Զահէրին առաջիններէն էր, որ իր կարգ մը շարժանկարներու երաժըշտութեան մէջ՝ միջազգային նուագարաններու կողքին, օգտագործած է արեւելեան նուագարաններ, ինչպէս՝ *Սերաա ֆըլ-ուատի* [Պայքար հովիտին մէջ] եւ *Խան էլ-Խալիլի*, ուր համանուագային [symphonic] նուագախումբին հետ հանդէս եկան ուտը, քանոնը եւ նայը:

Ֆուատ էլ-Զահէրի յօրինած է 15 հեռատեսիլի թատերերգութեան երաժշտութիւն, ինչպէս նաեւ դաշնակած է շարժանկարներու մէջ տեղ գտած ժողովրդային ստեղծագործողներու բազմաթիւ երգեր, ինչպէս՝ *Լաաթու Մալագան* [Հրեշտակ չեմ] շարժանկարի «Օղնէյաղ էլ-գամհ»-ը [Ցորենին երգը], զոր երգեցին Ահլամ եւ Մոհամմէտ Ապտ էլ-Ուահապ, *Աիտայի* «Սալաթ Իզիս»-ը [Իզիսին աղօթքը]՝ զոր Ահմէտ Րամիի թարգմանութեամբ եւ Մոհամմէտ էլ-Գասապկիի երաժշտութեամբ կ'երգեն Օմ Գուլսում եւ Իպրահիմ Համմուտա: Իրեն կը պարտինք ժողովրդական նախադասութիւններուն բնորոշ հիմնանիւթերու [theme] օգտագործումը՝ ըլլան անոնք փոլքլորային կամ իր ուսուցիչին՝ Սաֆար Ալիի եղանակները, ինչպէս՝ *Րաննաթ խոլխալի* [Ապարանջանիս թրթռացումը]: Օգտագործած է նաեւ Սաֆար Ալիի *Իսլամի եա Մէսր* [Խաղաղէ Եգիպտոս] խորագիրով անմահ երգէն նախադասութիւններ: Յօրինած է կրօնական շարժանկարներու երաժշտութիւն, որոնցմէ ամենահռչակաւորներն են՝ *Րապաա էլ-Ատատուէյա*, *Պայթ Ալլահ էլ-Հարամ* [Աստուծոյ սուրբ տաճարը] եւ *Գանտիլ Օմ Հաշէմ* [Օմ Հաշէմին կանթեղը]: Այլեւ վաւերագրական շարժանկարներու

երաժշտութիւն՝ *էթթարիք իլալ-Մաքքա* [Ճանապարհը դէպի Մեքքէ], *էլ-Ազհար, էլ-Մասակէտ էլ-գահէրէյա* [Գահիրէի մզկիթները] եւ *Մասր էլ-գատիմա*: Իսկ ձայնասփիւռի համար գրած է հաղորդումներու երաժշտութիւն՝ *Աչհար էլ-գեսաս* [Ամենածանօթ պատմուածքներ], *Լայլաթ էլ-խտ* [Տօնական գիշերը] եւ *Գեսսաթ էլ-ղար* [Քարայրին պատմութիւնը]: Ձայնասփիւռի ամենակարեւոր ստեղծագործութիւններէն է *էլ-Արտ էսսաէրա* [Խռովեալ հողը]՝ որ 1952-ի յեղափոխութենէն ետք գրուած առաջին համանուագային պատում [symphonic poem] է, եւ քանի մը եգիպտական նուագաշարեր [suite]: 1950-ին կը յօրինէ քանոնի առաջին քոնչերթօն եւ 1964-ին՝ երկրորդը:

Իր ամենակարեւոր դրսեւորումներէն կը հանդիսանայ սինեմայի եւ հեռատեսիլի շարժանկարներու ու ձայնասփիւռի հաղորդումներու պատմութեան մէջ առաջին անգամ ըլլալով բազմաձայն երգչախումբի օգտագործումը, որմով կը հպարտանար նոյն ինքը Ֆուատ էլ-Զահէրի: Այս մարզին մէջ ունեցած վարպետութեան ապացոյցն է կարգ մը օփերաներու արաբերէն լեզուով ներկայացումները՝ որոնց կը հսկէր էլ-Զահէրի, ինչպէս՝ Վերտիի *Աիտան*, *Լա Թրաւիաթան*, եւ Ֆրանց Լեհարի *էլ-Արմալա էթթարուպը* [Զուարթ այրին]:

Երբ գաղափար ծագեցաւ օտար բարձրարուեստ շարժանկարները տուպլաժի միջոցով թարգմանել արաբերէն, հսկողութիւնը վստահուեցաւ էլ-Զահէրիին: Անոնց գլխաւորներէն է պատմական շարժանկարը՝ *Ալաա էտտին ուէլ-մեսպահ էսսեհրի* [Ալաա Էտտին եւ կախարդական լապտերը], որուն երգերը կը թարգմանուին արաբերէն, երաժշտութիւնը կը ձայնագրէ Լոնտոնի Սիմֆոնի նուագախումբը եւ երգերը արաբերէն լեզուով կը կատարէ Ապտ էլ-Հալիմ Հաֆէզ:

Հակառակ առողջութեան վատթարացումին, Ֆուատ էլ-Զահէրի կը շարունակէ նուիրաբերուիլ երաժշտութեան: Չէ ամուսնացած եւ կեանքը նուիրագործած է երաժշտական յօրինողութեան, մանկավարժութեան եւ միջազգային գիտական երաժշտական աշխատասիրութիւններու թարգմանութեան, մինչեւ իր մահը՝ 1988 Հոկտեմբեր 1:

ԵԳԻՊՏԱԿԱՆ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱՑՈՒԱԾ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ

Հեղինակ՝ ՋԷՆ ՆԱՍՍԱՐ

ՖՈՒԱՏ ԷԼ-ԶԱՀԷՐԻ (1916-1988)

Ծնած է 1916 Հոկտեմբեր 15-ին: Գերազանց վկայականով կ'աւարտէ ֆրէրներուն դպրոցը: Բախտաւորութիւնը կ'ունենայ իր երաժշտական ընդունակութիւնները զարգացնել ծագումով պաղեստինցի ուսուցիչ Գոսթանտի էլ-Խուրիի հսկողութեան տակ, որ կը քաջալերէ զինք ուսանելու ջութակ: Ապա կը յաճախէ «Ֆուատ առաջին» արաբական երաժշտութեան հիմնարկը, ուր ջութակ կ'ուսանի ծագումով լեհ մանկավարժ Ալեքսանդր Գոնթրովիչի մօտ եւ դաշնակում [harmony]՝ Գոսթաքիի մօտ: Հիմնարկը աւարտելէն ետք երգեցողութեան ուսուցիչ կը նշանակուի մշակոյթի նախարարութեան մէջ եւ որոշ ժամանակ կ'աշխատի Գահիրէէն դուրս: 1942-ին, Գահիրէի Սէն Ժոզէֆ եկեղեցիին մէջ Մենաթոյի ղեկավարութեամբ կը հիմնուի երգչախումբ եւ նուագախումբ, ուր Ֆուատ էլ-Զահէրի կը մասնակցի իբրեւ ջութակահար:

Այնուհետեւ, երգչախումբի ասպարէզին մէջ գործնական փորձառութիւն ձեռք ձգելու համար՝ իբրեւ խմբերգիչ [chorist] կը մասնակցի երգչախումբի երգեցողութեան: Այս խումբը իր գործերը կը ներկայացնէր ֆրանսերէն լեզուով եւ կը բեմադրէր միջազգային երաժշտահաններու ստեղծագործութիւններ, ինչպէս՝ Մոցարթ, Վերտի, Ռոսսինի եւ ուրիշներ: 1946-ին Ֆուատ էլ-Զահէրի իբրեւ խմբային երգեցողութեան դասատու կը պաշտօնավարէ Թատերական հիմնարկին մէջ: 1947-ին *էշշարք էլ-աուսաթ* ձայնասփիւռի կայանին համար կը յօրինէ կարգ մը հանրածանօթ գործեր: 1948-ին, իբրեւ ջութակի դասատու կը պաշտօնավարէ «Ֆուատ առաջին» արաբական երաժշտութեան հիմնարկին մէջ: 1950-ին եգիպտական ձայնասփիւռին մէջ կը ձայնագրէ իր յօրինած Եգիպտական նուագաշարը [suite]՝ հիմնուած եգիպտական ժողովրդական եղանակներու վրայ, կը նուագավարէ *էլ-Ֆակր* խումբը՝ որ կը ներկայացնէր դասական արաբական երաժշտութիւն, եւ կը հսկէ ձայնասփիւռի լարայիններու խումբին: Նոյն տարին կը յօրինէ երկու մասէ բաղկացած քանոնի քոնչերթօ մը, զոր կը մենակատարէ վաստակաւոր արուեստագէտ Ապտ էլ-Ֆաթթահ Մանսի: 1964-ին քոնչերթոյին կ'աւելցնէ երրորդ մաս մը եւ ամբողջութեամբ կը կատարուի Սայէտ Րակապին կողմէ: Այս ստեղծագործութեան մէջ Ֆուատ էլ-Զահէրի կը փորձէ գտնել կենսունակութիւն քանոնին եւ նուագախումբին միջեւ: Ան կ'ըսէ՝ թէ այս երկին մէջ չէ հետեւած միջազգային երաժշտութեան բնորոշ քոնչերթոյի կառուցուածքի խիստ կանոններուն, այլ ներկայացուցած է ազատ յօրինուածքով ստեղծագործութիւն մը՝ նպատակ ունենալով արաբական քանոնը ներկայացնել նուագախումբի հետ: Ֆուատ էլ-Զահէրի կը յօրինէ նաեւ նման գործ մը ուտի համար՝ ուր կը կիրառէ միեւնոյն սկզբունքը: Զայն կը կատարէ Ժորժ Միշէլ: 1952-ին արուեստագէտ Մոհամմէտ Հասան էլ-Շուկայի եգիպտական ձայնասփիւռի երաժշտութեան եւ երգի վերահսկիչ կը նշանակուի: Ան կը քաջալերէր երաժշտական կրթութիւն ստացած նոր երաժիշտները եւ միջոցներ կը հայթայթէր իրենց ստեղծագործութիւններու կատարումին համար: Այս առիթով Ֆուատ էլ-Զահէրի կը յօրինէ բազմաթիւ երկեր, որոնցմէ նշենք՝ *Սուար մուսիքէյա* [Երաժշտական պատկերներ], *Աստաա մուսիքէյա* [Երաժշտական արձագանգներ], 9 եգիպտական նուագաշարեր ժողովրդական եղանակներով, *Նիտաա էլ-հորրէյա* [Ազատութեան կանչը], *Ասթուրաթ «Ուաֆաա էննիլ»* [«Նեղոսին խոստումը» առասպելը], *Ասթուրաթ «Իզիս ուա Օզիրիս»* [«Իզիս եւ Օզիրիս» առասպելը], *Թահթիմ էլ-աղլալ* [Շղթաներու ջախջախումը], *էլ-Արտ էսսաէրա* [Խռովեալ հողը], *Րաքսա ֆարաոնէյա* [Փարաւոնական պար], *էլ-Մամալիք* [Մեմլուքները], *Րաքսա Անտալուսէյա* [Անտալուզեան պար], *Ֆանթազիա Անտալուսէյա* [Անտալուզեան ֆանթէզի], *Լայալի Շեհրազատ* [Շեհերազատի գիշերները], *Գաֆելաթ էլ-հոկկակ* [Ուխտաւորներուն կարաւանը], *էլ-Մուլէտ* [Ծնունդը], *էսսինտիպատ* [Սինտպատը]:

Ֆուատ էլ-Զահէրի՝ թէ՛ իր գործիքային եւ թէ՛ երգային ստեղծագործութիւններով, անդուլ մասնակցութիւն բերած է երաժշտական կեանքին:

Բաց աստի, կատարած է եգիպտացի երաժիշտներու եղանակներու դաշնակումներ, որոնք են հետեւեալները.

Սայէտ Տարուիշ

Հատուածներ *Շեհրազատ* օփերէթէն՝ *Ամիրա հոպպի անա* [Սիրոյ իշխանուհիս]

չարժանկարին համար. *Գլէոփաթրա* [Կղէոպատրա] օփերէթին առաջին արարը, բանաստեղծութիւն՝ Ահմէտ Շաուքի (9 դաշնակում):

Տաուուտ Հոսնի

Ամար լուհ լայալի [Լիալուսին գիշերը]. *էլ-Կեննեյա էլ-կեննեյա* [Սատանան, սատանան]. *էլ-Հելու նամ* [Գեղեցիկը քնացաւ]. *Եա լեյա պետա* [Ո՜վ սպիտակ գիշեր]. *Նահար նատի* [Ցօղով առաւօտ]:

Զաքարեյա Ահմատ

Եա հալատւղ էտտոնիա [Կեանքի գեղեցկութիւնը]. *էուաա թրգալլեմնի* [Զխօսիս ինձ հետ]. *Տաուլաթ էլ-հազ* [Բախտի աշխարհը]՝ օփերէթ ձայնասփիւռի համար:

Մոհամմէտ էլ-Գասապկի

Աիտա չարժանկարը՝ մասնակցութեամբ Օմ Գուլսումի. *Եա էշրաթ էլ-մատի* [Հին մտերմութիւն]՝ Օմ Գուլսումի. *Ալպի տալիլի* [Սիրտս ուղեցոյցն է] չարժանկարը՝ դերակատութեամբ Լայլա Մուրատի:

Մոհամմէտ Ապտ էլ-Ուահապ

էլ-Մամալիք [Մեծլուքները]. *Մաուքէպ էննուր* [Լոյսոյ կարաւանը]. *Հապիպիլ-ասմար* [Թխամորթ սիրելիս]. *Անա լագ ալա թուլ* [Ես քուկդ եմ ընդմիշտ]. *էլ-Ամհ* [Ցորենը]:

Ահմէտ Սետքի

Ալֆ լելաու լեյա [Հազար ու մէկ գիշերներ] օփերէթին մշակումը երգչախումբի համար. *Ամկաա եա արապ* [Փառք ո՜վ արաբներ]՝ որ Սաութ էլ-Արապ ձայնասփիւռի կայանին բնորոշ եղանակն է:

Սայէտ Մաքքաուի

Խալլի պալաք մէն Զուզու [Զգուշացիր Զուզուէն]. օփերէթ *էսսաֆքա* [Գործարարութիւնը]՝ ազգային թատրոնին համար:

Մոհամմէտ էլ-Մուկի

Օփերէթ *էլ-Գարիա էլ-խատրա* [Կանանչ գիւղը]՝ ձայնասփիւռի համար. *Շոք* [Կարօտ]՝ դերակատարութիւն Նատիա էլ-Կենտիի:

Պալիղ Համտի

«Թըլխունուհ» [Կը դաւաճանէք իրեն]՝ *էլ-Ուրսաատ էլ-խալէյա* [Դատարկ բարձը] չարժանկարէն. *Ալա հեսպ ուըտատ կալպի* [Ինչպէս սիրտս կը սիրէ] երգը:

Գամալ էլ-Թաուիլ

Շաքուա [Փողոք]. *Եա խալէք էլ-գոն* [Ո՜վ տիեզերքի արարիչ]՝ բանաստեղծութիւն Սալահ Ապտ էլ-Սապուրի:

Ֆարիտ էլ-Աթրաշ

Երաժշտութիւն չարժանկարներու՝ *Զաման եա հոպ* [Հին սէրը] եւ *Հապիպ էլ-օմր* [Կեանքի սիրելին]. երաժշտա-թատերական ներկայացում՝ *Թեսպահ ալա խէր* [Բարի գիշեր]:

Ռիտա էլ-Սունպաթի

Լահն էլ-ուաֆաա [Անկեղծութեան եղանակը] շարժանկարէն՝ դուգերգ Շատխայի եւ Ապտ էլ-Հալիմ Հաֆէզի. օփերէթ *Մակնուն Լայլա* [Խելագարուած Լայլայով]՝ բանաստեղծութիւն Ահմէտ Շաուքիի, Բրիտանական ձայնասփիւռին համար:

Մահմուտ էլ-Շերիֆ

Մասրաա Գլէոպադրա [Կղէոպատրային մահը]՝ բանաստեղծութիւն Ահմէտ Շաուքիի, ձայնասփիւռի համար. օփերէթ *Արտ էսսալամ* [Խաղաղութեան հողը]. *Գեսաաթ էլ-դար* [Քարայրին պատմութիւնը]՝ բոլոր հայրենասիրական երգերը. *Արրայի* [Հովիւը]. *Թաասպիհ* [Աղօթքներ]:

Մահմուտ Գամէլ

Ալյաալ էլ-ֆըննուն [Արուեստներու գաւակները] հաղորդումը, բեմադրութիւն՝ էլ-Սայէտ Պետիր, երգ՝ Ֆախտա Գամէլ եւ Ապտ էլ-Հալիմ Հաֆէզ:

Ֆուատ էլ-Զահէրի յօրինած է նաեւ հետեւեալ հեռատեսիլի թատրոններուն երաժշտութիւնը՝ *էլ-էէշ էլ-հաֆի* [Հանդարտ ոստանը], բեմադրութիւն՝ Նուր էլ-Տեմերտաշ. *Գարեա զալէմա* [Մութ գիւղ], բեմադրութիւն՝ Սալահ Մանսուր. *էննաս ուալ-պահր* [Մարդիկ եւ ծովը], բեմադրութիւն՝ Հուսէյն Գամալ. *Խան էլ-խալիլի*, բեմադրութիւն՝ Հուսէյն Գամալ:

Ֆուատ էլ-Զահէրի յօրինած է նաեւ բազմաթիւ հեռատեսիլի թերթօններու [feuilleton] երաժշտութիւն, որոնցմէ յիշենք՝ *էլ-Ասալ էլ-մոր* [Դառնահամ մեղրը], բեմադրութիւն՝ Ապտ էլ-Մենեէմ Շոգրի. *էպն էլ-հեթթա* [Թաղի գաւակը], բեմադրութիւն՝ Եուսեֆ Մարզուք. *Թակէր էլ-Պոնտոքեյա* [Վենետիկի վաճառականը], բեմադրութիւն՝ Մահմուտ էլ-Սեպաի. *էլ-Ամալեքա* [Հսկաները], բեմադրութիւն՝ Մահմուտ էլ-Սեպաի. *էլ-էէթըրաֆ* [Խոստովանութիւնը], բեմադրութիւն՝ Անուար էլ-Շեննաուի. *էլ-Պահր էլ-ահմար* [Կարմիր ծովը], բեմադրութիւն՝ Ապտ էլ-Մենեէմ Շոգրի:

Ազգային թատրոնին համար գրած է հետեւեալ թատրոններուն երաժշտութիւնը՝ *Սոլայման էլ-Հալապի*, բեմադրութիւն՝ Ապտ էլ-Ռահման էլ-Զարգանի. *Ռակոլ Ակուզ* [Մեր մարդ], բեմադրութիւն՝ Ապտ էլ-Ազիզ Մոհամմէտ. *Պիր էսսեյլէմ* [Բնակարանին նախամուտքը], բեմադրութիւն՝ Սաատ Արտաշ. *Թուխուր էլ-հոպ* [Սիրոյ թռչուններ], բեմադրութիւն՝ Ապտ էլ-Ազիզ Մոհամմէտ:

Ի վերջոյ, Ֆուատ էլ-Զահէրի յօրինած է երեք հարիւր հիսուն շարժանկարի երաժշտութիւն, որոնցմէ նշենք հետեւեալները.

Սալահ Ապու Սէֆի բեմադրութեամբ հետեւեալ շարժանկարները՝ *էլ-Ուահշ* [Հրէշը]. *Շապապ էմրաա* [Կնոջ երիտասարդութիւնը]. *էթթարիք էլ-մաստուտ* [Փակուղին]. *էլ-Ուըսաատա էլ-խալէյա* [Դատարկ բարձը]. *Անա հորրա* [Ես ազատ եմ]. *էլ-Ֆըթէուա* [Գերմարդը]. *Լա անամ* [Չեմ քնանար]. *Պետայա ուա նեհայա* [Սկիզբ եւ վերջ]. *Հազա հուալ-հոպ* [Այս է սէրը]. *Պէն էսսամա ուէլ-արտ* [Երկինքի եւ երկիրի միջեւ]. *Լա ուաքթ լէլհոպ* [Ժամանակ չկայ սիրոյ]. *Լաուաաթ էլ-հոպ* [Սիրոյ անձկութիւնը]. *էլ-Գահէրա 30* [Գահիրէ 30]. *էզզաուկա էսսանէյա* [Երկրորդ կինը]. *էլ-Գատէյա* [Խնդիրը]. *Թաուհիտա. Շէը մեն ալ ազապ* [Քիչ մը տանջանք]. *Ֆակր էլ-իսլամ* [Իսլամին ծնունդը]. *էսսաա մաթ* [Ջրավաճառին վերջը]: Գրած է Եուսէֆ Շահինի բեմադրած հետեւեալ շարժանկարներուն երաժշտութիւնը՝ *Սերաա ֆըլ-*

ուատի [Պայքար հովիտին մէջ]. *Սերաա ֆըլ-մինա* [Պայքար նաւահանգիստին մէջ]. *Շայթան էսսահարաա* [Անապատի սատանան]. *Պապ էլ-հատիտ. Նիտաա էլ-օշշաք* [Սիրահարներուն կանչը]. *Էսքենտերէյա լէ* [Ինչու Աղեքսանդրիա]: Յօրինած է Աշրաֆ Ֆահմիի բեմադրած հետեւեալ չարժանկարներուն երաժշտութիւնը՝ *Ուահէտ ֆըլ-միլիոն* [Միլիոնին մէջ մէկը]. *Լէլ ուա օտպան* [Գիշեր եւ երկաթասիւներ]. *Էմրաա աշէքա* [Սիրահար կին]. *Ամուակ պիլա շաթիի* [Ալիքներ առանց ծովափի]. *Շոք* [Կարօտ]. *Շուֆ Սոքքար պթաամէլ է* [Տե՛ս ինչ կ'ընէ Սոքքար]. *Ռաղպա մամնուա* [Արգիլուած ցանկութիւն]. *Էննեսֆ մեթր* [Կէս մեթրը]. *Էլ-Ուահշ տախէլ էլ-էնսան* [Հրէշը մարդու մէջ]: Գրած է Հասան էլ-Իմամի բեմադրած հետեւեալ չարժանկարներուն երաժշտութիւնը՝ *Հոպ հաթթա էլ-էպատա* [Սէր՝ պաշտամունքի աստիճան]. *Ջաուկա մեն էշշարէէ* [Կին մը փողոցէն]. *Սաէտաթ էրրըկալ* [Մարդոց որսորդուհին]. *Մալ ուա նեսաա* [Դրամ եւ կիներ]. *Հայաթի հէյաասաման* [Գինը կեանքս է]. *Էթթելմիզա* [Աշակերտուհին]. *Պաէաաթ էլ-կարաէտ* [Լրագիր վաճառող կինը]. *Հէյա ուարրըկալ* [Կինը եւ մարդիկը]. *Շաա մաֆրուշա* [Կահաւորուած յարկաբաժին]. *Տալալ էլ-մասրէյա* [Եգիպտուհի Տալալը]. *Պենթ Պատրյա* [Պատրյայի դուստրը]. *Խալլի պալաք մեն Զուզու* [Զգուշացիր Զուզուէն]. *Հոպ ուա քեպրեյաա* [Սէր եւ հպարտութիւն]. *Էսսոքքարէյա. Էմթըսալ. Ըլուպ էննաս* [Մարդոց սիրտերը]. *Լա թաթրոքնի ուահտի* [Մինակ մի ձգեր ինծի]. *Ակայէպ եա զաման* [Զարմանալի ժամանակ]. *Պամպա Գաշշար. Ամիրա հօպպի անա* [Սիրոյ իշխանուհիս]. *Պատրյա*: Գրած է Աթէֆ Սալէմի բեմադրած հետեւեալ չարժանկարներուն երաժշտութիւնը՝ *Էննամրուտ* [Սմսեղուկը]. *Էսսապը պանաթ* [Եօթը աղջիկները]. *Սերաա ֆըննիլ* [Պայքար Նեղոսին մէջ]. *Սոթ մեն էլ-մատի* [Ձայն մը անցեալէն]. *Խան էլ-խալիլի. Ջաուկա մեն Պարիս* [Կին Փարիզէն]. *Խայեաթ էսսայէտաթ* [Կիներու դերձակը]. *Էսսեյյէմ էլ-խալֆի* [Ետեւի սանդուխը]. *Զաման էլ-հոպ* [Սիրոյ շրջանը]. *Էլ-Հաֆիտ* [Թոռնիկը]: Գրած է Գամալ էլ-Շէխի բեմադրած հետեւեալ չարժանկարներուն երաժշտութիւնը՝ *Հոպ ուա էէտամ* [Սէր եւ մահավճիռ]. *Ալա ման նութլեք էրրասաս* [Որուն վրայ արձակենք փամփուշտը]: Գրած է Հասան Ռետայի բեմադրած հետեւեալ չարժանկարներուն երաժշտութիւնը՝ *էլ-Մոալլէմա* [Ժողովրդական խաւի կինը]. *Ապու Ահմատ. Խոլխալ հապիպի* [Սիրելի ապարանջանս]. *էլ-Մապրուք. Նահր էլ-հայա* [Կեանքի գետը]. *Կեզիրաթ էլ-օշշաք* [Սիրահարներու կղզին]. *Հերուպ* [Փախուստ]: Գրած է Հոսամ էլ-Տին Մուսթաֆայի բեմադրած երկու չարժանկարի երաժշտութիւն՝ *Հարէպ մեն էլ-այեամ* [Կեանքէն փախստականը]. *Էտտահաեա* [Զոհերը]: Գրած է էլ-Սայէտ Պետէրի բեմադրած հետեւեալ չարժանկարներուն երաժշտութիւնը՝ *Ղալթը հապիպի* [Սիրահարիս սխալը]. *Լեյա ուահիպա* [Ահաւոր գիշեր]. *Գահրաման. էլ-Մասկէտ* [Մզկիթը]: Գրած է Պարաքաթի բեմադրած հետեւեալ չարժանկարներուն երաժըշտութիւնը՝ *Ֆի պայթինա ռակոլ* [Մարդ մը՝ մեր տան մէջ]. *Էլ-Հոպ էտտաէէ* [Կորսուած սէրը]. *Էխուաթուհ էլ-պանաթ* [Իր քոյրերը]: Գրած է Նիազի Մուսթաֆայի բեմադրած հետեւեալ չարժանկարներուն երաժշտութիւնը՝ *Ռասիֆ նեմրա 5* [Թիւ 5 մայթը]. *Սաուաք նեսֆ էլլէլ* [Կէս գիշերուան վարորդը]. *Տեմաա ալաննիլ* [Արիւն Նեղոսին վրայ]. *Ռապաա էլ-ատաուէյա. Գընուզ* [Գանձեր]. *Շահաթին էլլէլ* [Գիշերուան սատանաները]. *Օզամաա էլ-իսլամ* [Իսլամին մեծերը]. *Պիլա ռահմա* [Առանց գութի]. *Ապնաա լեյպիի* [Զաւակներ՝ վաճառքի համար]. *Լաանաթ էմրաա* [Կնոջ անէծքը]. *Ազզիա ուա լազէն աղպէյաա* [Խելացի են սակայն անմիտ]: Գրած է Ֆաթին Ապտ էլ-

Ռուհապի բեմադրած հետեւեալ շարժանկարներուն երաժշտութիւնը՝ *Իսմայիլ Եասին Ֆըլ-կէշ* [Իսմայիլ Եասին բանակին մէջ]. *Իսմայիլ Եասին Ֆըլ-պուլիս* [Իսմայիլ Եասին ոստիկանութեան մէջ]. *Հոգմ արաուուշ* [Արաուուշի օրէնքը]. *Սահէպ էլ-կալալա* [Նորին վեհափառութիւն]. *Էնտամա նուհէպ* [Երբ կը սիրենք]. *Գարամաթ զաուկաթի* [Կնոջս արժանապատուութիւնը]. *7 այամ ֆըլ-կաննա* [7 օր դրախտին մէջ]. *1/2 սաա զաուակ* [1/2 ժամ ամուսնութիւն]. *Հաեաթի* [Կեանքս]: Բաց աստի, Ֆուատ էլ-Զահէ-րի յօրինած է եգիպտացի տարբեր բեմադրիչներու շարժանկարներու երաժշտութիւն:

Իր շարժանկարներու երաժշտութեան համար, Ֆուատ էլ-Զահէրի արժանացած է բազմաթիւ մրցանակներու, որոնցմէ նշենք՝

1.-1959-ին, մրցանակ Շարժանկարի Նպաստաւոր Կազմակերպութեան կողմէ՝ *Ռուտա Գալպի* [Վերադարձուր սիրտս] շարժանկարի երաժշտութեան համար, բե-մադրութիւն էզ էլ-Տին Զուլ-Ֆաքքարի:

2.-Մրցանակ *Էզզաուկա Էսսանէյա* [Երկրորդ կինը] շարժանկարի երաժշտու-թեան համար, բեմադրութիւն Սալահ Ապու Սէյֆի:

3.-Մրցանակ *Ամիրա հուպպի անա* [Սիրոյ իշխանուհիս] շարժանկարի երաժշտու-թեան համար, բեմադրութիւն Հասան էլ-Իմամի, 1975 թուական:

4.-1977-ին, մրցանակ Շարժանկարի Քննադատներու Ընկերակցութեան կողմէ՝ *Թաէր էլէլ էլ-հաղին* [Գիշերուան տխուր թռչունը] շարժանկարի երաժշտութեան համար, բեմադրութիւն Եահիա էլ-Ալամիի:

5.-1983-ին, մրցանակ *Էրրակուլ ալլազի ֆաքատա զագերաթուհ մարրըդէն* [Մարդը՝ որ յիշողութիւնը կորսնցուց երկու անգամ]:

Ընդհանուր առմամբ, Ֆուատ էլ-Զահէրիի երաժշտութիւնը կը յատկորոշուի յստակ եգիպտական բնոյթով: Միջազգային երաժշտութեան իր գիտելիքները օգտա-գործած եւ ի սպաս դրած է յօգուտ ժամանակակից եգիպտական երաժշտութեան: Ան մեծ չափով յաջողած է ի կատար ածել իր նպատակները:

1988 Հոկտեմբեր 1-ին Ֆուատ էլ-Զահէրի կը հեռանայ այս աշխարհէն, թողելով հսկայ երաժշտական ժառանգութիւն մը՝ զոր ամբողջ կեանքին ընթացքին ձգտած էր ներկայացնել ունկնդիրներուն:

Թրգմ.՝ Հ. Ա.

ՋԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ՏԻԳՐԱՆ ՉԷՅԹՈՒՆՑԵԱՆ
ՏԱՐԲԵՐ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Եգիպտահայ նուագողներուն մէջ իր արժանաւոր տեղը կը գրաւէ երաժշտահան, մանկավարժ Տիգրան Չէյթունցեան (Մարաշ, 1892-Գահիրէ, 1963): Ան մեծ նուիրաբերութիւն ցուցաբերած է յատկապէս մանկավարժական ասպարէզին մէջ: Հայկական եւ արաբական դպրոցներու մէջ կազմակերպած է մանկական նուագախումբեր, որոնց համար մշակած է անթիւ ստեղծագործութիւններ, կատարած հայ, եգիպտացի եւ օտարազգի երաժշտահաններու երկերու դաշնակի դիւրամատչելի փոխադրութիւններ:

Յաջողած է տպագրել երկու աշխատութիւն՝ *Նոր մեթոտ երաժշտութեան, Ա. շրջան, մանկական նուագախումբ*, Ա. եւ Բ. մաս, Գահիրէ, 1938 եւ *Ֆրէտէրիք Շոբէն*, Գահիրէ, 1950, ինչպէս նաեւ իր երաժշտական յօրինումներէն՝ *Քայլերգ Նուպարեան ազգային վարժարանի*, Գահիրէ, 1932 եւ *Քայլերգ ողիմպիական* (1953-ի եգիպտահայ ողիմպիական խաղերուն առիթով), Գահիրէ, 1953:

Ըստ առաջին գիրքին վերջաւորութեան հրատարակուած ցուցակին, Չէյթունցեան հետզհետէ տպագրութեան պիտի յանձնէր *Նոր մեթոտ երաժշտութիւնի* շարունակութիւնը՝ կազմուած չորս հատորէ, մանկական եւ դպրոցական երկու երգարան եւ երաժշտութեան համառօտ պատմութիւն, որոնք բոլորն ալ մնացած են անտիպ:

Աւետիս Եափուճեան՝ *Եգիպտահայ մշակոյթի պատմութիւն* (Գահիրէ, 1981) հատորին մէջ կը գրէ՝ թէ «Տիգրան Չէյթունցեան աշխատասիրութիւններ պատրաստած է համբաւաւոր երաժիշտներու կեանքին ու գործին մասին: Անոնցմէ միայն *Ֆրետերիք Շոփէնն* է, որ նախ *Արեւին* մէջ լոյս տեսաւ, եւ ապա գիրքի վերածուեցաւ: Մնացեալները՝ *Վոլֆկանկ Ամատէուս Մոցարթ, Ճիուզեփփէ Վերտի, Ռոպերթ Շուման, Եոհան Սեպասթիան Պախ, Էտուարտ Կրիկ, Ֆրանսուա Պուալտիէօ, Լուտվիկ Ֆան Պեթհովէն, Ֆրանց Լիսթ* եւ *Ֆրանց Շուպերթ* մնացին անտիպ:

«Անտիպ կը մնան նաեւ աւելի քան տասնհինգ մեծ օփերաններու պատմութիւնը, ինչպէս նաեւ դպրոցական մեծածաւալ երգարանը, որ կը պարունակէ մօտաւորապէս երեք հարիւր երգեր, աղօթքներ, մաղթանքներ, քայլերգներ, ինչպէս նաեւ ազգային, հայրենասիրական, ժողովրդային, բնութեան մասին, մարզական երգեր: Անտիպ կը մնայ նոյնպէս հայկական ժողովրդական երգերու մեղեդիներով նուագախումբի համար պատրաստուած խառն երաժշտութիւններ» (էջ 289-290):

1992 թուականին, պատահմամբ մեր ձեռքը կ'անցնի Չէյթունցեանի ձեռագիրներու պատկառելի հաւաքածոյ մը: Վերոյիշեալ անտիպներէն ոչ մէկը գտնուեցաւ անոնց մէջ, որոնք, անշուշտ, պիտի հարստացնէին Չէյթունցեանի մասին մեր ունեցած պատկերացումը: Ձեռագիրներուն մեծամասնութիւնը կը կազմէ դպրոցականներու համար նախատեսուած դաշնակի, նուագախումբի փոխադրութիւններ, որոնք ցոյց կու տան՝ թէ Չէյթունցեան որքան սիրով ու բծախնդրութեամբ կը վերաբերուէր մանկավարժական գործունէութեան նկատմամբ: Ձեռագիրները կը բովանդակեն նաեւ հայերէն, անգլերէն եւ արաբերէն լեզուներով երաժշտական դասագիրքեր՝ մեծ

մասամբ Թերի, որոնք, ինչպէս իրենց բովանդակութեննէն կարելի է դատել, վերոյիշեալ անտիպ դասագիրքերը չեն կրնար ըլլալ: Փոքր մաս մըն ալ կը կազմեն ինքնուրոյն երգեր՝ դարձեալ դպրոցական տարիքի աշակերտներու համար:

Հանդէսի այս թիւին համար ընտրեցինք Չէյթունցեանի տպագիր ու անտիպ գործերէն փունջ մը՝ զոր դասակարգեցինք հետեւեալ կերպով.

1.-Նուպարեան Ազգային Վարժարանի քայլերգ, երգի եւ դաշնակի համար: Կը հրատարակենք ըստ 1932-ի տպագիր օրինակին, որուն ձայնանիշերը շարած է Գահիրէի Imp. musicale El-Helou եւ տպագրուած Սահակ-Մեսրոպ տպագրատան մէջ:

2.-Քայլերգ Հ.Բ.Ը.Միութեան, երգի եւ դաշնակի համար՝ ըստ հեղինակային ձեռագիրներուն: Տարբեր է Յարութիւն Սինանեանի համանուն երկէն, որ վաւերացուած քայլերգն է Հ.Բ.Ը.Միութեան: Կը գտնուի երկու ձեռագիր՝ միանման երաժշտութեամբ.

ա.-Երաժշտական կազմածոյ ինքնագիր տետրակ մը, Չէյթունցեանին կողմէ էջադրուած՝ 208 էջ, չափը՝ 34.3x24.6 սմ.: Քայլերգը անթուակիր է, կը գտնուի էջ 120-121-ին մէջ, գրուած է սեւ մելանով:

բ.-Անթուակիր ձեռագիր մը, գրուած կապոյտ չոր մելանով, ձեռագիր գծուած հնգագիծերով, չափը՝ 27.8x22 սմ., կազմուած երեք թերթէ:

3.-Քայլերգ Կըրլ Կայտերու, դաշնակի համար՝ ըստ հեղինակային ձեռագիրներուն: Կը գտնուին տարբեր ձեռագիրներ (անթուակիր)՝ բոլորն ալ մաքրագրուած ու յստակ: Բոլորին մեղեդին եւ ձայնակայքը (tonality) նոյնն է: Զանոնք կարելի է բաժնել երկու խումբի՝ համեմատաբար դիւրին (պարզ հիւսուածքով) եւ դժուար (դաշնակային հարուստ հիւսուածքով): Ընտրեցինք վերջինին հետեւեալ երկու ձեռագիրները՝ ուր մանրամասնօրէն նշուած են երանգանիշերը.

ա.-Երաժշտական կազմածոյ ինքնագիր տետրակ մը (յատկանիշերը *տե՛ս* նախորդի ա.-ը): Քայլերգը անթուակիր է, կը գտնուի էջ 117-ին մէջ, գրուած է կապոյտ չոր մելանով:

բ.-Անթուակիր ձեռագիր մը, գրուած կապոյտ չոր մելանով, ձեռագիր գծուած հնգագիծերով, չափը՝ 27.8x22 սմ., կազմուած երկու թերթէ:

4.-Տարբեր ձեռագիրներէ հաւաքուած երգեր՝ զորս մեր կողմէ ամփոփեցինք *Մանկական երգեր* ընդհանուր խորագիրին տակ: Ձեռագիրները անթուակիր են, բացի «Կաղանդի երգ»-էն, որ թուագրուած է՝ 29 Նոյեմբեր 1931:

5.-*Տէ՛ր, կեցո՛ դու զՀայս* երգին երկձայն ձայնագրութիւնը: Ձեռագիրը անթուակիր է, գրուած է կապոյտ մելանով, հնգագիծերը գծուած են ձեռագիր, թուղթին չափն է՝ 33.5x21 սմ., կազմուած է մէկ թերթէ: Բառերը չեն գրուած, զորս աւելցուցինք մեր կողմէ:

Հ. Ա.

ՔԱՅԼԵՐԳ
ՆՈՒՊԱՐԵԱՆ ԱԶԳԱՅԻՆ ՎԱՐԺԱՐԱՆԻ

Խօսք՝ ԳԱՐԵԳԻՆ ՏԻՒՐԿԵՐԵԱՆ

Երաժշտ.՝ ՏԻԳՐԱՆ ՋԷՅԹՈՒՆՑԵԱՆ

Tempo di marcia

ԴԱՇՆԱԿ

ԵՐԳ

Ա - հա՛ մենք կու գանք, սե - րուն - դէն Հայ-կի, ծը-նած Նե - ղո - սի շըք - նաղ ե - զեր - քին, սան, սա - նու - հի - ներ Նու - պար - եան յար - կի, մենք քոյր եղ - բայր - ներ, մենք յոյ - սերն ազ - գին։

(12) Մեր Հե - լիո - պո - լիս քա - ղաքն ան - ըն - ման, ծը - նաւ հան - ճա - րէն Գօ - ղոս

16 Նու - պա - րի, մեր ըն - տի - րա - կան դըպ - րոցն հայ - կա - կան, ծը - նաւ

19 մեծ սըր - տէն հայ բա - րե - րա - րի: Օ՛ն մենք միշտ կայ - տառ

22 օ՛ն մենք միշտ ու - րախ, հը - պարտ կուրծ - քե - րով, չէն - չող դէմ - քե - րով

25 Ըլ - լա՛նք հա - յու - թեան եր - ջա - նիկ խա - ղաղ, Ըլ - լա՛նք զա - ւակ - ներն ա - րի

28 հա - ւատ - քով։ Թո՛ղ մեր երգն հաս - նի բո - վան - դակ ազ - գին, հա - նուր

31 հա - յու - թեան մեր ջերմ համ - բոյր - ներ. Մենք սան, սա - նու - հի Նու - պար -

34 եան յար - կին, մենք քոյր եղ - բայր - ներ բո - լո - րա - նը - ւէր։

ՔԱՅԼԵՐԳ
Հ. Բ. Ը. ՄԻՈՒԹԵԱՆ

Խօսք եւ երժշտ.՝ ՏԻԳՐԱՆ ՋԷՅԹՈՒՆՑԵԱՆ

Tempo di marcia

ԴԱՇՆԱԿ

ԵՐԳ

Հա - յոց բա - րե - գործ հա - մուր մի - ու - թիւն, հիմ - նա դըր - ուե - ցաւ, երբ յոյ - սերն ազ - գին, չը - քա - ցած է - ին ձեռ - քովն օ - տա - րին, որ լը - քած էր զայն իր դըժ - խեմ բախ - տին։ Դիր -

13

քով ու վառ-կով ան-ձեր՝ մե-ծա-նուն ըզ-գա-յով տը-խուր երգ-

16

նա-ժամն հա-յուն, տե-սիլք ու-նե-ցան հա-ւատ-քով մ'ան-հուն, եւ

p

19

ծը-նունդ ա-ռաւ այս մեծ Մի-ու-թիւն՝ կեց-ցէ՛, միշտ կեց-ցէ՛, բա-

mf *mf* *cresc.*

22

րե-գոր-ծա-կան, Մի-ու-թիւնն հա-յոց պար-ծանք հա-յու-թեան։

f

ՔԱՅԼԵՐԳ ԿԸՐԼ ԿԱՅՏԵՐՈՒ

Երժշտ.՝ ՏԻԳՐԱՆ ՋԷՅԹՈՒՆՑԵԱՆ

ԴԱՇՆԱԿ

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Երաժշտ.՝ ՏԻԳՐԱՆ ՋԷՅԹՈՒՆՑԵԱՆ

ՇՈԳԵԿԱՌՔԸ

Շո - գե - կառ - քը փուֆ փուֆ փուֆ, ա - րագ ա - րագ կը վա - զէ, լեռ - նէր գե - տեր

6 ճեղ - քե - լով, մեզ հոս ու հոն փո - խադ - րէ:

Շո - գե - կառ - քը տիւ տիւ տիւ
Ա - նիւ - նե - րը գըգ գըգ գըգ

11 բար - ձըր ձայ - նով կը սու - լէ, մօ - տը ըլ - լանք թէ հե - ռու, քո - վէն փա - խէք մեզ կ'ը - սէ:
եր - կաթ գը - ծին քը - սե - լով եւ ան - դա - դար չըք չըք չըք, կը թըռ - չի այն ցը - չա - լով:

ԿԱՂԱՆԴԻ ԵՐԳ

Չափաւոր արագ

1.-Կա - ղան - դի սե - ղան միր - գե - րով լե - ցուն
2.-Բո - լոր տուն եր - դիք զը - ւարթ եւ ամ - բողջ

5 շող լոյս կը տե - ղան հոն ու - րախ ցըն - ծուն
սիր - տերն ալ մեղ - միկ փառք տան ողջ ա - ռողջ

9

քաղ - ցրիկ հըն - չե - ցէք սի - րուն զան-գակ-ներ քաղ - ցրիկ հըն - չե - ցէք կա-ղանդն ե-կաւ։

Da Capo

ԺԱՄԱՑՈՅՑԸ

Moderato

ժա - մա - ցոյ - ցը ով մա - նուկ - ներ թիք թաք թիք թաք,

5

հան - գիստ չու - նի չի քը - նա - նար թիք թաք թիք թաք, գի - շեր ցե - րեկ,

10

ա - մառ, ձը - մեռ թիք թաք թիք թաք յա - ռաջ կ'եր - թայ

14

նա ան - դա - դար թի - քը թա - քը թի - քը թա - քը թի - քը թա - քը թիք։

ՏԷ՛Ր, ԿԵՑՈ՛ ԴՈՒ ԶՀԱՅՍ

Խօսք՝ ՄԵՍՐՈՊ ԹԱՂԻԱԴԵԱՆՑ

Ձայնագրութիւն՝ ՏԻԳՐԱՆ ՉԷՅԹՈՒՆՑԵԱՆ

Andante

Տէ՛ր, կե - ցո՛ դու ըզ - Հայս

5 եւ ա - րա՛ զնո - սա պայ - ծառս, կե -

9 ցո՛ դու ըզ - Հայս, կե - ցո՛ դու ըզ - Հայս: Զո -

13 ղոր - մու - թիւնդ վե - րին հա - նեաց ձօ - նել նո - ցին,

17 զի նո - վիմբ մաք - րաս - ցուք ապ - րիլ յաս - տիս, յաս -

21 տիս, յաս - տիս, յաս - տիս, յաս - տիս, յաս -

24 տիս, զի նո - վիմբ մաք - րաս - ցուք ապ - րիլ յա - տիս:

ՖՈՒԱՏ ԷԼ-ՁԱՀԷՐԻ
"Danse du Harem"
դաշնակի համար

Եգիպտահայ երաժշտահան Ֆուատ էլ-Ձահէրի-Կարապետ Փանոսեանի (1916-1988) ստեղծագործութիւնները՝ ինչպէս եգիպտացի բազմաթիւ երաժշտահաններու գործեր, ցարդ կը մնան անտիպ: Իր մահէն ետք, եղբայրը իր ամբողջ երաժշտական ձեռագիրները կը նուիրէ Գահիրէի օփերայի գրադարանին, ուր կը պահուին մինչեւ այսօր:

Ճաշակ մը տալու համար էլ-Ձահէրիի երաժշտական ոճին, ստորեւ կը հրատարակենք *El-Mamalik* (Մեմլուքները) խորագիրով պարաշարէն (suite de ballet) մաս մը:

El-Mamalik, գրուած նուագախումբի համար, կազմուած է հինգ մասէ.

ա.-"Cortège du Khalife" [Խալիֆին չքախումբը]

բ.-"La guerre" [Պատերազմը]

գ.-"Danse du harem" [Հարէմին պարը]

դ.-"Danse d'esclave" [Ստրուկին պարը]

ե.-"Joie du peuple" [Ժողովուրդին ուրախութիւնը]

Հեղինակը կատարած է հինգ մասերուն դաշնակի փոխադրութիւնը: Անշուշտ դաշնակի փոխադրութեան մէջ շատ բան կորսուած է նուագագրութեան (orchestral score) խնկութենէն՝ ուր հարուածային նուագարաններուն արեւելեան կշռոյթներն ու գունային գործիքաւորումը (orchestration) ստեղծագործութեան շնորհած են վառ արեւելեան յուզականութիւն:

El-Mamalik-ին ձեռագիրը գրուած է սեւ չոր մելանով, ուր յետոյ աւելցուած են կարմիր չոր մելանով նշումներ: Գրուած է 16 թերթէ կազմուած տետրակի մը մէջ, որմէ ձայնագրուած է ընդամէնը 13 թերթ: Անթուակիր է: Չափն է՝ 34.2x24.4 սմ.:

Կը հրատարակենք երրորդ մասը՝ "Danse du harem":

Հ. Ա.

EL-MAMALIK

III

Danse du Harem

FOUAD EL-ZAHERI
(GARABED PANOSSIAN)

Andante

PIANO

5

Moderato

13

22

Andantino

27

32 Moderato

38

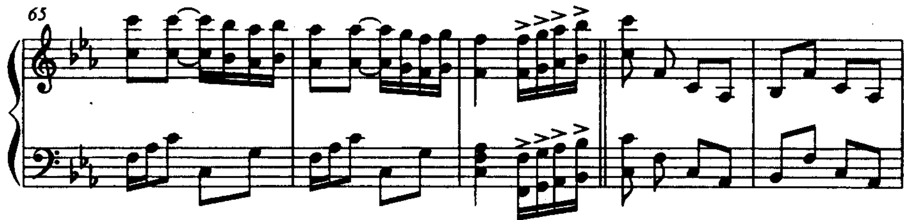
44

3 tr 3

50

55


60


65


70
tr
tr


76
tr

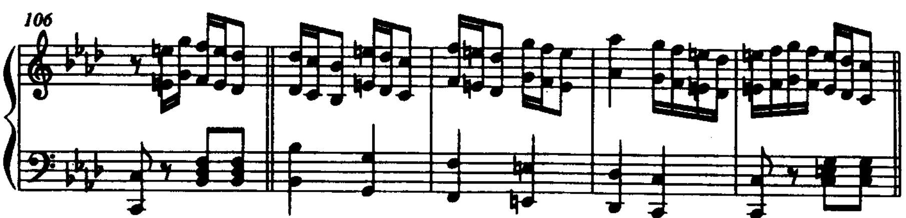

81
tr


86

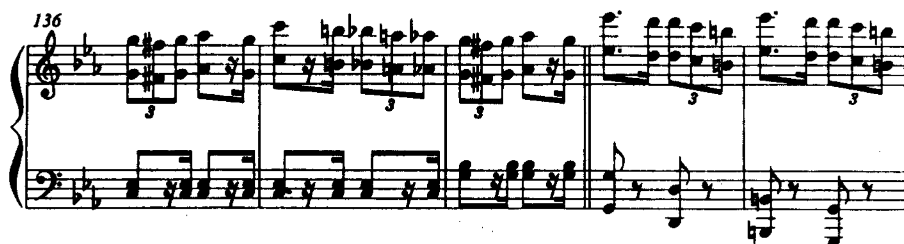

91


96


101


106

Animato


136
3
3
3
3
3


141


147
7
tr


152

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

Ընդունուած ու տարածուած երեւոյթ է օփերաները երգել ու բեմադրել թարգմանուած լիպրեթթոներով: Ճիշդ է, ընդհանրապէս նախընտրելի է պահպանել օփերաներու բնագրային լեզուն, քանզի երաժշտահանը մեղեդիները կը բխեցնէ բառին ելեւէջային բնայատկութենէն, եւ որքան ալ թարգմանութիւնը ըլլայ ճիշդ ու գեղեցիկ՝ չի կրնար հասնիլ բնագրային հարազատութեան: Սակայն, միւս կողմէն, թարգմանութեան շնորհիւ նիւթը հասկնալի կը դառնայ ունկնդիրներուն, նպաստելով օփերայի արուեստի ընդարձակ տարածումին եւ ժողովրդականացումին:

Միջազգային յայտնի օփերայի թատերասրահներ մինչեւ այսօր օփերաներ կը բեմադրեն իրենց երկիրի լեզուին թարգմանութեամբ: Օրինակ, Լոնտոնի English National Opera-ն (նախկին՝ Sadler's Wells) կը նախընտրէ օփերաները բեմադրել անգլերէն թարգմանութեամբ: Ֆրանսերէն թարգմանութիւններ կը հանդիպինք Փարիզի Opéra comique-ին, այլեւ Գերմանիոյ, Անգլիայի, Ֆրանսայի, Միացեալ Նահանգներու բազմաթիւ թատերասրահներու մէջ: Ի. դարուն, թարգմանական օփերայի արուեստը ուժեղ թափ ստացաւ ընկերվարական (socialist) հանրապետութիւններուն մէջ, ուր՝ ի տարբերութիւն արեւմտեան աշխարհէն, միջազգային օփերաներու բեմադրութիւններու ջախջախիչ մեծամասնութիւնը կը կատարուէր բնիկ լեզուներով: Ասիկա կապուած էր երաժշտութիւնը եւ արուեստը ժողովուրդի լայն խաւերուն մատչելի դարձնելու ընկերվարական գաղափարախօսութեան հետ:

Եգիպտոսի մէջ եւս փորձեր եղան գրական եւ բարբառային արաբերէն լեզուներով բեմադրելու եւ ձայնագրելու Մոցարթի *Le nozze di Figaro*-ն, *Così fan tutte*-ն, Վերտիի *La Traviata*-ն եւ Ֆրանց Լեհարի *Die lustige Witwe*-ն:

Հայկական երաժշտութեան պատմութեան մէջ չատ կարճ է թարգմանական օփերաներու կեանքը: 1864-ին, Ս. Պետերպուրկի մէջ Յովհաննէս Սահրադեանցի թարգմանութեամբ հրատարակուած է Վերտիի *Il Trovatore* օփերայի հայերէն դաշնակագրութիւնը (vocal score): 1872-ին, Զմիւռնիոյ մէջ, Կարապետ Տէրիտճեանի թարգմանութեամբ լոյս տեսած է Վերտիի *Aïda*-ին հայերէն լիպրեթթոն: Խորհրդային Հայաստանի մէջ, ուր ստեղծուեցաւ հայկական օփերայի մշտական ու կայուն խումբ, միջազգային օփերաներուն մեծամասնութիւնը ներկայացուեցաւ ռուսերէն թարգմանութեամբ: Զստեղծուեցաւ թարգմանական օփերայի հայկական դպրոց՝ թէեւ *Il Trovatore*-ն, *Carmen*-ը երբեմն բեմադրուեցան հայերէն լեզուով:

Այս առումով, Շարլ Կունոյի *Faust* օփերայէն հատուածներու հայերէն բեմադրութիւնը, որ տեղի ունեցած է 1892 Փետրուար 13-ին, Թիֆլիսի Արտիստիկական Ընկերութեան թատերասրահին մէջ, կը հանդիսանայ պատմական բացառիկ կարեւորութիւն ունեցող դէպք մը: Ստորեւ՝ Թիֆլիսի *Արձագանք* լրագիրին տպաւորութիւնը (անստորագիր) այս երեւոյթին մասին:

Խմբգր.

ԳՈՒՆՈՅԻ *ՖԱՈՒՍՏԸ* ՀԱՅԵՐԷՆ ԼԵԶՈՒՈՎ

Փետրուարի 13-ին, հինգշաբթի օրը, Թիֆլիզի Արտիստիկական Ընկերութեան թատրոնական դահլիճում տեղի ունեցաւ մի հետաքրքրական ներկայացումն. Պ. Ս. Եղիազարեանցը տեղական մի քանի երգչուհիների ու երգիչների մասնակցութեամբ առաջին անգամ մեզ հայերէն լեզուով օպերա լսել տուեց:

Հայերէն լեզուով ներկայացրին *Ֆաուստի* առաջին եւ երրորդ գործողութիւնները եւ օտար լեզուով՝ մի մի տեսարան *Մաֆեպպա*յից եւ *Տրաւիատա*յից:

Այս առաջին փորձը չէ հայերէն օպերայի. ամենքին յայտնի է հանգուցեալ Սարաճեանցի *Տրովատորի* թարգմանութիւնը, բայց եթէ չենք սխալուում,

վերջինը երբէք չէ ներկայացուած. այս է պատճառն ահա որ ամսոյս 13-ին բոլորն էլ հետաքրքրուում էին թէ ի՛նչ տպաւորութիւն կ'անէ մայրենի լեզուով Գունոյի հրաշալի օպերան ներկայացնելը:

Մենք համոզուեցանք որ հեռու չէ այն ժամանակը, երբ բաղդ պիտի ունենանք մայրենի լեզուով լսելու ոչ թէ հատուկտոր բաներ կանապան օպերաներից, այլ եւ ամբողջ օպերաներ. այժմ արդէն այնքան երգչուհիներ ունինք կանապան տեղեր ցրուած, որ եթէ մի օր մի եռանդուն անձնաւորութիւն յանձն առնէ համախմբելու մի տեղ բոլոր հայ երաժշտական ոյժերը, ոչինչ դժուարութիւն չի լինի օրինաւոր կերպով կազմակերպուած հայ օպերայի խումբ ունենալ, օրինակ, Թիֆլիզում:

Ամսոյս 13-ին ներկայացրած *Ֆաուստի* երկու գործողութիւնները շատ գեղեցիկ տպաւորութիւն արին բոլոր հանդիսականների վրայ, չնայելով որ Ֆաուստի դերը կատարողն օտարազգի լինելով՝ երգում էր օտար լեզուով, որ փոքր ինչ անախորժ դիսսօնանս էր ներկայացնում հանդիսականների լսողութեան համար:

Օրիորդ Գենժեանը իւր դուրեկան ձայնով գրաւեց բոլորի համակրութիւնը. բուռն ծափահարութիւններով հասարակութիւնը վարձատրեց երիտասարդ երգչուհուն, որ առաջին անգամ Գրետխէնին հայերէն խօսեցրեց բեմի վրայ:

Սիրուն էին մանաւանդ Թուլէի թագաւորի բալլադան եւ այն տեսարանը, երբ Մարգարիտը կարդարում է իրան Մեֆիստոֆէլի բերած ընծաներով ու դիտում է իւր գեղեցկութիւնը հայելիի մէջ:

Օրիորդ Ասլամազեանը մեծ աշխուժով երգեց Զիբէլի յայտնի արիան «Պատմեցէ՛ք սիրելույս». հանդիսականները պահանջեցին որ կրկնուի այդ կտորը:

Պ. Ս. Եղիազարեանցը, որ եւ թարգմանիչն է *Ֆաուստի*, կատարում էր Մեֆիստոֆէլի դերը որ նա առաջին անգամ չէ որ երգում է Թիֆլիզում: Երիտասարդ երգչի ձայնի մասին խօսելն աւելորդ է. Թիֆլիզի հասարակութեան համակրութիւնը նա վաղուց է գրաւել այդ ձայնովը:

Արժանի է առանձին ուշադրութեան այն հանգամանքը, որ պ. Եղիազարեանցը շատ գեղեցիկ, շատ պարզ արտասանում էր ամէն մի բառ. նորա երգածից կարելի էր որոշ գաղափար կազմել թէ ի՛նչպէս է թարգմանուած *Ֆաուստը*, եւ պէտք է խոստովանել որ երաժշտական րիթմը շատ սիրուն ներդաշնակութիւն է կազմում այդտեղ հայերէն ոտանաւորի հետ. այդ մի անհրաժեշտ պայման է ոտանաւորի համար որ պիտի երգուի, եւ այդ միանգամայն յաջողել է պ. Եղիազարեանցին:

Երիտասարդ երգիչն էլ վարձատրուեցաւ երկարատեւ ծափահարութիւններով:

Օտար լեզուով ներկայացրած կտորների մէջ մասնակցեց բացի յիշեալ հայ արտիստներից եւ տիկին Զարուդնայա, որին ոգեւորութեամբ ընդունեց հասարակութիւնը. տիկինը ստացաւ մի ծաղկափունջ:

Փետրուարի 13-ի ներկայացման տպաւորութեան տակ չենք կարող ցանկութիւն չը յայտնել որ Թիֆլիզի հայ հասարակութիւնը աւելի յաճախ տեսնէ այսուհետեւ հայ երգիչներին, տեսնէ հայ օպերայի մէջ:

Արշալոյս, գրականական եւ քաղաքական լրագիր,
Թիֆլիս, 16 (26) Փետրուար 1892, թիւ 20

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ԱՆՈՅՇ ՕՓԵՐԱՅԻՆ ԵՐԿՈՒ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

Հայկական օփերայի արուեստի լաւագոյն դրսեւորումներէն մէկն է Արմէն Տիգրանեանի *Անոյշ* օփերան: Ստեղծագործութիւնը մելոտրամ մըն է, ուր երբեմն կը պակսին բանագործական (dramatic) զարգացումն ու աճը, կերպարային ու երաժշտական բախումներն ու հակադրութիւնները, նուագախումբի գունային հարստութիւնը: Այլեւ դաշնակումներու (harmony), զարտուղութիւններու (modulation) միօրինակութիւնը, մեծացած երկեակներու (augmented second) յաճախ օգտագործումը կը տկարացնեն հետեւողական զարգացումի թափը: Սակայն, հակառակ այս բոլորին, *Անոյշը* ապրեցաւ ու դարձաւ հայկական ամենաժողովրդական ու ամենատարածուած օփերան: Երաժշտագէտ Ալեքսանդր Շահվերդեան խոհունօրէն կը բացատրէ այս երեւոյթը գրելով.

«Անկեղծօրէն պարզ եւ առաջին հայեացքից կարծես մի փոքր հնացած ու նաիվ *Անոյշ* օպերան ժամանակի քննութիւնը բռնեց: Նա ապրում է՝ ունկնդիրներին յափշտակելով եւ յուզելով իր բովանդակութեան գեղեցկութեամբ, զգացմունքների ազնւութեամբ ու անկեղծութեամբ: Նրա ոյժն ու կենսունակութիւնը հիմնուած են բովանդակութեան խորութեան ու ճշմարտացիութեան վրայ, ժողովրդական երգային-մելոդիկ արուեստի արտայայտչական հարստութիւնների օրգանական տիրապետման վրայ» (Ալեքսանդր Շահվերդեան, *Հայ երաժշտութեան պատմութեան ակնարկներ, XIX-XX դ.դ. (մինչսովետական շրջան)*, Երեւան, 1959, էջ 243):

Ըստ էութեան, այստեղ հակասութիւն մը առաջացաւ բանական-գիտականաքատէմիք ըմբռնումի եւ ժողովրդական-զգացական ըմբոշխնումի միջեւ, ուր յաղթանակեց վերջինը: *Անոյշի* բոլոր արհեստավարժական (technical) սահմանափակուածութիւնները ընդելուզուեցան ու անէացան մշտահոս, գեղեցկայոյզ, գրաւիչ մեղեդիներու թաւալքին, պարզ, անմիջական եւ հարազատ արտայայտչականութեան ու քնարական հարուստ յուզաշխարհին մէջ: Ունկնդիր հասարակութեան գրաւեց այս վերջին յատկանիշները:

Անոյշ՝ Մոսկուայի *Մելոտիա* սկաւառակներու ընկերութեան կողմէ արժանացած է երկու ամբողջական ձայնագրութեան: Առաջինը (անթուակիր) կը կատարէ Երեւանի Սպենդիարեան օփերայի եւ պալէի թատրոնի երգչախումբն ու նուագախումբը, նուագավարութեամբ Միքայէլ Թաւրիզեանի: Գլխաւոր մենակատարներն են՝ Գոհար Գասպարեան (Անոյշ), Աւագ Պետրոսեան (Սարօ), Վ. Գրիգորեան (Մոսի), Ա. Ղարիբեան (Անոյշի մայրը), Մ. Ձմշկեան (Սարոյի մայրը): Երկրորդը ձայնագրուած է 1980-ին: Կը մասնակցին միեւնոյն երգչախումբն ու նուագախումբը, նուագավար՝ Յակոբ Ոսկանեան, խմբավար՝ Ռուբէն Այվազեան: Գլխաւոր մենակատարներն՝ են Գոհար Գասպարեան (Անոյշ), Տիգրան Լեւոնեան (Սարօ), Արշաւիր Կարապետեան (Մոսի), Օլգա Գապայեան (Անոյշի մայրը), Գոհար Գալաճեան (Սարոյի մայրը):

Երկու ձայնագրութիւններուն կեդրոնը Անոյշ-Գոհար Գասպարեանն է: Ձայնական եւ երաժշտական բացառիկ ընդունակութիւններու տէր երգչուհի մը՝ որ չունե-

ցաւ իր տաղանդին համարժէք միջազգային համբաւ: Միջազգային ճանաչումի տիրանալու համար բաւարար չեն համերգային շրջագայութիւններ աշխարհի չորս ծագերը, բաւարար չեն յայտնի քննադատներու դրուատական գրութիւններ: Անհրաժեշտ է հանրածանօթ թատերասրահներու մէջ ունենալ լայնատարած ու հետեւողական ելոյթներ՝ զուգակցուած ուժեղ ու ազդեցիկ ծանուցումի հետ: Գոհար Գասպարեանի շրջագայութիւնները, որքան ալ անցած ըլլան բացառիկ յաջողութիւններով, այնուամենայնիւ, մնացած են անհատական երեւոյթներ:

Իր ընդարձակ նուագացանկին համեմատութեամբ, ձայնագրութիւններու քանակը եւս խիստ սահմանափակ է, որոնց մեծամասնութիւնը իրականացուած է իր ասպարէզի վայրէջքային շրջանին: Սակաւաթիւ բացառութիւններէն է *Անոյշ*ին առաջին արձանագրութիւնը, ուր Գասպարեան կը փայլի իր գեղարուեստական ողջ հզօրութեամբ: Քնարա-քոլորաթուրային գեղեցիկ ձայն մը, որ առանց դժուարութեան կ'երգէ սոլ3-ը (1) (որոնք աւելցուած են երգչուհիին կողմէ՝ Բ. արարի Անոյշի մուտքին նախորդող բեմատեւի քատենցային մէջ, եւ օփերայի ամենավերջին ձայնանիշը՝ որ կը յաջորդէ ռէ3-ին): Երկրորդ ձայնագրութեան մէջ ձայնին երանգը համեմատաբար մռայլ է, բայց դեռ կը պահպանէ իր թարմութիւնն ու զիլ քնարականութիւնը: Հասկնալի պատճառներով ջնջած է սոլ3-ները: Իսկ երկարող սոլ2-ները երբեմն կը վերցնէ քիչ մը աւելի բարձր (եւ ոչ թէ ցած), որ արդիւնքն է ձայնարտաբերումի հեշտութեան ու բնականութեան որոշ նուազումի: Դարձեալ հինգերորդ արարի խելագարութեան տեսարանի քատենցային իրարայաջորդ տօ3-երը՝ որքան պարզ ու հնչեղ են առաջինին մէջ, երկրորդին մէջ փոխարինուած են երաժշտախառն ծիծաղով, որ երաժշտական հնարամիտ քօղարկում մըն է ձայնական նահանջին: Նմանատիպ լուծում մըն է օփերային աւարտական ռէ3-ը՝ որ երկրորդին մէջ ձայնագրուած է իբրեւ հեռացող, անդունդին մէջ նուաղող բացագանչութիւն, որուն հնչողութիւնը կարելի չէ յստակօրէն լսել:

Երաժշտական առումով, առաջին ձայնագրութեան Անոյշը պարզամիտ, դիւրաթափիչ բայց խորապէս զգայուն աղջիկ մըն է: Երկրորդին մէջ ան աւելի ծանրաբարոյ է, աւելի նրբերանգուած ու բանագործօրէն (dramatically) խոր: Օրինակ, խելագարութեան տեսարանի «Բերում են հրէն...» նախադասութիւնը երկրորդին մէջ հոգոց մըն է՝ բխած իր մտացոլոր իրավիճակէն, մինչդեռ առաջինին մէջ ան պարզապէս հետզհետէ աճող երգ մըն է: Երկրորդին մէջ աւելի խոր ու ազդեցիկ կը հնչեն մեղմամեղմերը (pp), թէեւ երբեմն կը փնտռենք առաջինին բնորոշ երկարող բարձր ձայնանիշերու նրբերանգաւորումները:

Այնուամենայնիւ, Գոհար Գասպարեանի Անոյշի դերին մեկնաբանութիւնը կը հանդիսանայ երկու ձայնագրութիւններուն յաջողութեան կորիզը եւ գեղարուեստա-

---

1.-Տարբեր են ձայնանիշերու ութեակային բարձրութիւնը նշելու ձեւերը: Հայաստանի եւ նախկին Խորհրդային Միութեան հանրապետութիւններուն մէջ ընդունուած է գործածել մեծ օկտաւա, փոքր օկտաւա, կոնտրօկտաւա եւ այլն: Իսկ եւրոպական գրականութիւնը որդեգրած է գրութեան տարբեր ձեւեր: Շփոթութեան տեղի չտալու համար, հետեւած ենք հետեւեալ կերպին.



կան Համակեդրոնը:

Սարոյ-Աւագ Պետրոսեանի երգային արհեստավարժութիւնը լիակատար գլխային-օփերային չէ, այլ կրծքախառն է, որ անսովոր է օփերայի համար: Արեւելեան ձայնարտաբերումի ակունքներուն սերտօրէն կապուած, Պետրոսեանի երգեցողութիւնը լեցուն է արեւելեան զարդանախշերով (ornaments), քառորդ ձայնանիշերով, յանկարծաբանական (improvisation) ոլորումներով, որոնք բնորոշ են գեղջկական երգերու կատարողականութեան: Այս բոլորը երգիչը իրականացուցած է չափի հաւասարակշիռ զգացողութեամբ, առանց չեղուելու հիմնական երաժշտական ուղեգիծէն: Ամենակարեւորը՝ զանոնք կատարած է խիստ համոզիչ ու ազդեցիկ ոճով: Սակայն, միւս կողմէն, հակասութիւն մը ստեղծուած է իր, եւ, օրինակ, օփերային արհեստավարժութեամբ արտայայտուող Գոհար Գասպարեանի երգառճերուն միջեւ: Այս հակասութիւնը կրնայ ձայնագրութեան ի նպաստ նկատուիլ, քանզի ոճային գունաւորում կը մուծէ ընդհանուր հնչողութեան մէջ: Կրնայ նաեւ եւրոպական կրթութիւն ունեցող ունկնդիրի մը լսողութեան խորթ թուիլ: Ճաշակի հարց է: Բայց մէկ բան հաստատ է՝ որ եթէ պիտի նախընտրենք երգային արհեստավարժութեան միաւորում, ապա Սարոյ-Պետրոսեանին երգեցողութիւնն է՝ որ պէտք է վերաճի օփերայի եւ ոչ թէ Անոյչ-Գասպարեան (կամ միւսներունը) փոխուի գեղջկականի, քանի որ *Անոյշը* նախ եւ առաջ օփերա է: Ի վերջոյ, պիտի ըսենք նոյնը՝ ինչ վերը նշեցինք ընդհանուր ստեղծագործութեան վերաբերեալ, թէ հասարակութիւնը սիրեց, իր հոգիին հարազատ գտաւ եւ բարձր գնահատեց Պետրոսեանի Սարոն: Կը հարցնենք, արդեօք ինչպէ՞ս կը հնչէր Պետրոսեան-Սարոն բեմին վրայ, ընդարձակ թատերասրահին մէջ երգելով կրծքախառն արհեստավարժութեամբ, առանց բարձրախօսի: Արդեօք իր ձայնը ունէ՞ր նոյն թրթռացումն ու թարմութիւնը՝ ինչ որ արձանագրուած է սկաւառակին վրայ, արդեօք ոչ գլխային արհեստավարժութեան հնչողութիւնը կը հասնէ՞ր ունկնդիրներուն: Այս հարցերուն պատասխանը կը փափաքէինք իմանալ ներկայացումի մը ներկայ մասնագէտ ունկնդիրէ մը:

Աւագ Պետրոսեանի երգառճը արմատաւորուելէ ետք հասարակութեան էութեան մէջ, Տիգրան Լեւոնեան պատասխանու դեր ստանձնեց՝ մասնակցելով *Անոյշին* երկրորդ ձայնագրութեան: Բայց հասարակութեան անհրաժեշտ էր ցոյց տալ՝ որ Սարոն կարելի է երգել նաեւ ամբողջապէս օփերային արհեստավարժութեամբ: Ճիշտ է, Լեւոնեան բոլորովին չհերքեց գեղջկական երգի տարրերը՝ երբեմն զարդանախշերուն տալով արեւելեան բնոյթ, այստեղ-այնտեղ հնչեցնելով քառորդ ձայնանիշեր: Սակայն հիմքը մնաց օփերային: Լեւոնեան փաստեց՝ թէ Սարոն այսպէս եւս չի կորսնցներ իր կերպարային խորութիւնը:

Մոսի-Գրիգորեան ունի հնչեղ, քիչ մը չոր բարձր ձայնամաս մը՝ թրթռուն փա տիէզով: Սակայն տկար է ցած ձայնամասը: Միւս կողմէն, թաւշային երանգ ունի Սարոյ-Արշաւիր Կարապետեանին ձայնը, որուն բարձր ձայնամասը համեմատաբար կաշկանդուած է: Երաժշտականօրէն, երկուքն ալ լաւ կը բացայայտեն Մոսիի յատկապէս վերաճող զայրոյթը:

Անոյշի մայր-Ղարիպեանին եւ Գապայեանին կը պակսին նրբերանգային զանազանումը: Վերջինս ունի հզօր ու ազդեցիկ ձայն մը՝ որուն կը խանգարէ արագ թրթռացումները:

Սարոյի մայր-Զմչկեանի ձայնը ունի սոփրանոյատիպ երանգ, կ'երգէ պարզ ու

անխտրով: Գոհար Գալաճեանի խոր, թանձր մեծծօ-սոփրանոն եւ իր յուզական խորութիւնը լաւագոյնս պատշաճած է դերերգի տխրաթախիծ կերպարայնութեան:

Ընդհանրապէս, երկրորդական դերերը շատ աւելի խնամքով ու մակարդակով ընտրուած են երկրորդ ձայնագրութեան մէջ, յատկապէս աղջիկները, որոնցմէ ոմանք առաջնակարգ մենակատարի տպաւորութիւն կը թողուն:

Միքայէլ Թաւրիզեանի ընթացքները (tempo) բաւական արագ են, ուր, սակայն, չէ կրցած միշտ պահպանել նուագախումբի միասնականութիւնը: Յակոբ Ոսկանեանի ընթացքները աւելի զուսպ են ու դանդաղ, կշռութային յստակութեամբ ու նուագարանային առանձին չերտերու ցայտունութեամբ: Թաւրիզեան՝ ի տարբերութիւն Ոսկանեանէն, այնքան ուշադրութիւն չէ դարձուցած նուագարաններու հնչողական առանձնացումին՝ որքան նուագախումբի ներդաշնակային ընդհանրացումներուն:

Թաւրիզեան գրեթէ ամբողջութեամբ ներկայացուցած է օփերան: Ոսկանեան կատարած է կրճատումներ՝ առանձին կրկնուող նախադասութիւններու, ներքին հատուածներու եւ ամբողջական մասերու, հաւանաբար բանադործական (dramatic) թափը չտկարացնելու միտումով: Առաջինը իր երգիչներուն թոյլ տուած է բնագիրի կշռութային եւ ելեւէջային յանկարծաբանական ազատութիւն, անտեսած է երգչախումբին ու նուագախումբի մենակատարներուն կշռութային մանրուքները, մինչ երկրորդը ձգտած է առաւելագոյն չափով հետեւիլ բնագրային բոլոր մանրամասնութիւններուն:

Բ. եւ Գ. արարները կը բովանդակեն բազմաթիւ պարեր, որով նուագավարներն ու բեմադրիչները կը նախընտրեն կատարել կրճատումներ: Թաւրիզեան զանց առած է Գ. արարի Հովիներուն պարը (որ այս ձայնագրութեան սակաւաթիւ զեղջումներէն է), իսկ Ոսկանեան՝ նոյն արարի Տղամարդկանց պարը: Երկու պարերն ալ ըլլալով գեղեցիկ ու հմայիչ, փափաքելի պիտի ըլլար բոլորն ալ պահպանել:

Երկրորդ եւ վերջին ամբողջական մասը՝ զոր Թաւրիզեան ջնջած է, Ե. արարի անցորդի եւ Անոյշի տեսարանն է, որ մեզի համար կը մնայ անհասկնալի, մանաւանդ որ Թաւրիզեան ձգտած է գրեթէ ամբողջութեամբ ներկայացնել օփերան:

Ընդհանուր առմամբ, բացի Գոհար Գասպարեանէն, թէ՛ մեներգիչներուն եւ թէ՛ նուագախումբերուն կատարումներուն մէջ կը պակսին երգայնութիւնը (cantabile) եւ ընդարձակ ձայնակապումը (legato): Ռուսական դպրոցին բնորոշ կոթողայնութիւնը (monumentality) երբեմն խանգարած է բացայայտելու *Անոյշ*ի մտերմիկութիւնն ու նրբահիւսութիւնը: Այնուամենայնիւ, օփերային երկու ձայնագրութիւններն ալ կը պարգեւեն գեղարուեստական յուզականութեան եւ ողբերգաբանական մեկնաբանումի բարձրորակ պահեր:

Եթէ կ'ուզէք ունկնդիր ըլլալ *Անոյշ*ի ինքնաբուխ, անմիջական ու նուագագոյն չափով կրճատուած կատարումի մը՝ առանց անպայմանօրէն ուշադրութիւն դարձնելու բնագրային ճշգրտութեան, ապա լաւագոյնը առաջին ձայնագրութիւնն է: Եթէ կը նախընտրէք կատարողական անսխալականութիւն, մեկնաբանական զսպուածութիւն ու խոհականութիւն՝ երկրորդ ձայնագրութիւնն է ձեր փնտռածը:

Հ. Ա.

ԳՐԱԽՕՍԱԿԱՆ

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS
եւ
THE NEW GROVE DICTIONARY OF OPERA

Իդարու սկիզբը՝ 1913 Թուականին, Լեւոն Համբարձումեան, Սերովբէ քաՀանայ Պուրմայեան եւ Հանճարեղ Կոմիտաս վարդապետ՝ Պոլսոյ *Ազատամարտ* եւ *Շանթ* օրաթերթերուն մէջ արդար յուզմունքով ու կսկիծով կը նշէին ֆրանսական երաժշտական Հանրագիտարանին մէջ Հայկական երաժշտութեան բացակայութիւնը, եւ գործնական քայլերու կը դիմէին յաջորդ Հրատարակութեան մէջ այս բացը լրացնելու: Իսկ այսօր՝ ԻԱ. դարու արշալոյսին, Հրճուանքով կը նշենք, թէ Հայկական երաժշտութիւնը արդէն քանի մը տասնամեակ է՝ որ մնայուն տեղ գրաւած է միջազգային երաժշտական բառարաններու եւ Հանրագիտարաններու մէջ: Անոնցմէ մէկն է աշխարՀի մեծագոյն երաժշտական բառարան-Հանրագիտարանը՝ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*Երաժշտութեան եւ Երաժիշտներու Նոր Կրով Բառարան*), Բ. խմբագրութիւն, խմբագիր՝ Սթանլի Սատի (Stanley Sadie), գործադիր խմբագիր՝ Ճոն Թիրէլ (John Tyrrell), Լոնտոն, Macmillan Publishers Limited, 2000 Թ., կազմուած 29 մեծադիր Հատորներէ: ԶուգաՀեռաբար Հրատարակուած է *The New Grove Dictionary of Opera* (*Օփերայի Նոր Կրով Բառարան*), կազմուած երեք Հատորէ, ուր նախորդին մէջ տեղ գտած օփերայի վերաբերեալ բառայօդուածները ընդարձակուած են յաւելեալ մասնագիտական բացատրութիւններով, ինչպէս նաեւ աւելցուած նոր բառայօդուածներ: Երկուքին մէջ տեղ գտած են Հայ երաժիշտներու եւ երաժշտութեան մասին բազմաթիւ յօդուածներ ու տեղեկութիւններ՝ որոնց Հարկ է Համառօտակի անդրադառնալ:

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS

Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Second Edition, London, 2000

Հայկական երաժշտութեան մասին գտնուող գրութիւնները կարելի է բաժնել երեք գլխաւոր մասի.

1.-«Հայաստանի Հանրապետութիւն» բառայօդուածը:

2.-Հայ երաժիշտներուն նուիրուած առանձին բառայօդուածներ:

3.-Տարբեր բառայօդուածներու մէջ յիշատակուած նշումներ՝ Հայ երաժշտութեան եւ երաժիշտներու մասին:

Առաջինը կը կրէ փոքրիկ նախաբան մը՝ ուր կը նշուի Հայաստանի աշխարՀագրական եւ ցեղագրական դիրքը: Բուն յօդուածը բաժնուած է երեք մասի՝ «Ֆոլքլորիք երաժշտութիւն» (Հեղինակ՝ Ալինա ՓաՀլեւանեան), «Եկեղեցական երաժշտութիւն» (Հեղինակ՝ Արամ Քերովբեան) եւ «Օփերա, պալէ, նուագախմբային եւ սենեկային երաժշտութիւն» (Հեղինակ՝ Սվետլանա Սարգսեան):

Ամենածաւալուն է «Ֆոլքլորիք երաժշտութիւն»-ը՝ որ կազմուած է տասր ենթաբաժինէ: «Աղբիւրներ»-ուն մէջ Ալինա ՓաՀլեւանեան կը նշէ Հայկական ֆոլքլորիք երգերաժշտութեան, նուագարաններուն եւ խազագրութեան ծագումն ու զարգացումը, Լիմոնճեանի Հայկական նոր ձայնագրութիւնը, ԺԹ.-Ի. դարերու ֆոլքլորիք երաժշտութեան

հաւաքագրումի եւ ուսումնասիրութեան փորձերը: «Պատմութիւն»-ին մէջ կը հիւսէ ֆոլքլորին զարգացումը դարերու ընդմէջէն՝ յետնախորք ունենալով հայ ժողովուրդի պատմութիւնը, կ'անդրադառնայ գուսաններուն, տաղային արուեստին, մուղամներու ազդեցութեան մասին: «Գեղջկական երգը եւ գործիքային երաժշտութիւնը» բաժինին մէջ գեղջկական երգ-երաժշտութիւնը կը բաժնէ աշխատանքային, ծիսական, քնարական եւ այլ երգերու, պարերգերու եւ գործիքային երաժշտութեան, բաւարար բացատրութիւններ տալով իւրաքանչիւրին մասին: «Գուսանները» բաժինին մէջ կը մեկնաբանէ գուսաններուն պատմական ու երաժշտական դերը, մասնաւորաբար կանգ առնելով *Սասունցի Դաւիթ* վիպերգութեան եւ հայրէններուն վրայ: «Հոգեւոր ֆոլքլորային երգեր եւ աշխարհիկ տաղեր»-ուն մէջ կը նշէ ֆոլքլորային եւ հոգեւոր երգերուն սերտ յարաբերութիւնը, թուելով իրենց փոխներգործութեան, նմանութեան եւ տարբերութեան սահմանագիծերը: «Աշուղներ»-ը բաժինին մէջ կը բացատրէ աշուղական արուեստի հիմնանիւթերը (themes), լեզուն, դպրոցները, բանաստեղութեան եւ երաժշտութեան յարաբերակցութիւնը, առնչութիւնները գուսանական արուեստին հետ, օգտագործած նուագարանները, թուելով գլխաւոր աշուղներուն անունները: «Քաղաքային ֆոլքլորիք երգը եւ գործիքային երաժշտութիւնը»-ին մէջ կը յիշատակէ այն քաղաքները՝ ուր զարգացում ապրած է այս սեռի երաժշտութիւնը, ու կը նշէ վերջինին առանձնայատկութիւնները եւ նուագարանային կազմը: «Տեսական հենք եւ կառուցուածք»-ին մէջ կը բացայայտէ հայ միաձայն երաժշտութեան համաձայնութային (mode) կառուցուածքը (քառունակներու դրութիւնը, ձայնամիջոցային (intervallic) կազմը, բնուղի (diatonic) էութիւնը, ձայնատարածութիւնը, հիմնաձայնի եւ դիմող ձայնի յարաբերութիւնը), կշռութային հնարաւորութիւնները, բազմաձայնային (polyphonic) տարրերու առկայութիւնը եւ այլն: «Ֆոլքլորիք երաժշտութիւնը Ի. դարու ընթացքին»-ին մէջ ցոյց կու տայ խորհրդահայ քաղաքային-ընկերային կեանքի բարերար ազդեցութիւնը ֆոլքլորի զարգացումին, կը նշէ խորհրդահայ աշուղները, երգիպարի համոյթները եւ ժողովրդական նուագարաններու նուագախումբերը, կը շեշտէ ֆոլքլորին խաղացած կարեւոր դերը խորհրդահայ յօրինողական դպրոցի կազմաւորումին համար: Ֆոլքլորիք երաժշտութեան նուիրուած մասը կ'աւարտի ժողովածուներու եւ ուսումնասիրութիւններու մատենագիտութեամբ:

Երկրորդ մասը յատկացուած է եկեղեցական երաժշտութեան: «Պատմութիւն» բաժինին մէջ Արամ Քերովբեան կը խօսի եկեղեցական երաժշտութեան անցած ուղիին մասին՝ սկսելով իր ծնունդէն մինչեւ Ի. դարու եկեղեցական-երաժշտական դպրոցները: «Երգի սեռերը»-ը նուիրուած է ասերգներուն, շարականներուն, տաղերուն, մեղեդիներուն, գանձերուն եւ ժամագիրքին: «Ձայնագրութիւն»-ին մէջ կը բացատրէ խազերը եւ հայկական նոր ձայնագրութիւնը: «Համաձայնութային համակարգ եւ ոճ»-ին մէջ կը ներկայացնէ ութ ձայնի դրութիւնը եւ իր զարգացումը, հասնելով մինչեւ ԺԹ. դարու բազմաձայն երգչախումբերուն ազդեցութեամբ առաջացած հաւասարեցուած ձայնաշարին (equal temperament): Գլուխը կ'աւարտի մատենագիտութեամբ:

Համեմատելով վերոյիշեալ երկու մասերը, կը նկատենք՝ որ եկեղեցական երաժշտութեան նուիրուած մասը անհամեմատօրէն կարճ է քան ֆոլքլորինը, թէեւ հայ երաժշտութեան այս երկու բնագաւառներն ալ ունին համահաւասար կարեւորութիւն ու կշիռ: Եթէ առաջին մասին մէջ, օրինակ, կը նշուի խորհրդահայ այն երաժշտահանները՝ որոնց ստեղծագործութիւնները ներշնչուած են ֆոլքլորով (Ալեքսանդր Սպենդիարեան, Ռոմանոս Մելիքեան, Արմէն Տիգրանեան, Արամ Խաչատրեան եւ այլն), երկրորդին մէջ կարծէք եկեղեցական երաժշտութեամբ ներշնչուած երկեր գոյութիւն չունին, թէեւ Ալան Յովհաննէսի, Գոհարիկ Ղազարոսեանի եւ ուրիշներու հրաշալի ստեղծագործութիւնները

Հակառակը կը փաստեն: Հանգամանօրէն կը նշուի ֆոլքլորիք երաժշտութեան համաձայ-նութային առանձնայատկութիւնները իսկ եկեղեցականին մասին լոկ հարեւանցի տեղե-կութիւններ կը գտնենք, այն պարագային՝ երբ գեղջկական եւ եկեղեցական երաժշտու-թիւններուն համաձայնութային հենքերը շատ նման են իրարու: Եթէ կրկնողութիւնն է մտահոգութիւնը, կարելի էր պարզապէս եկեղեցական մասին մէջ յետադարձ նշում մը կատարել՝ վերադառնալու դէպի ֆոլքլորի մասին գրուած համապատասխան հատուածը: Նոյնպէս եկեղեցական երաժշտութեան սեռերը, խազերը, պատմական զարգացումը եւ այլն յիշատակուած են խիստ սեղմ գիծերու մէջ: Ընդհանրապէս, պիտի փափաքէինք աշխարհի ամենահռչակաւոր հանրագիտարանին մէջ հաւասարակշռուած տեսնել հայկա-կան ֆոլքլորն ու եկեղեցական երաժշտութիւնը, որուն համար երկու հեղինակներուն միջեւ համագործակցութիւն մը տեղի ունեցած պէտք է ըլլար: Իսկ այդ փոխադարձ կապի հաստատումը, կառուցուածքային ու բովանդակային փոխ-ամբողջականութեան հար-ցերը նախ եւ առաջ *Grove*-ի պատասխանատուութիւնն է: Սակայն անկախ ծաւալային անհամաձայնութենէն՝ առանձին վերցուած երկու մասերն ալ գրուած են գիտական խորութեամբ ու անսխալ մեկնաբանութեամբ:

Վերջին մասը յատկացուած է հայկական յօրինողական նոր դպրոցի կազմաւորումին ու զարգացումին՝ ԺԹ. դարու երկրորդ կէսէն սկսեալ մինչեւ մեր օրերը: Այստեղ, Սվետ-լանա Սարգսեան կը յիշատակէ երաժշտական գլխաւոր հայկական կեդրոնները, երաժըշ-տահանները եւ յօրինողական սեռերը:

Ընդհանրապէս, «Հայաստանի Հանրապետութիւն» բառայօդուածը գրուած է առարկայական մօտեցումով, եւ հակառակ մանր թերութիւններուն, շատ աւելի ամբող-ջական ու խորիմաստ է քան ուրիշ երկիրներու գրութիւնները:

Բաց աստի, հանրագիտարանին մէջ կը գտնուին Հայաստանի եւ սփիւռքի հայ երա-ժիշտներու եւ խումբերու մասին առանձին բառայօդուածներ՝ գրուած հայ եւ օտար երաժշտագէտներու կողմէ: Պատկերացումը ամբողջական ըլլալու համար, ստորեւ կը թուենք այս բոլոր յօդուածներուն խորագիրները, նշելով յօդուածագիրին անունը ու երաժիշտին վերագրուած ազգային պատկանելութիւնը եւ մասնագիտութիւնը: Հերթա-կանութիւնը վերադասաւորած ենք ըստ հայկական այբբենական կարգին: Անոնք են հետեւեալները.

ԱԲՐԱՀԱՄԵԱՆ, ՄԵԴԷԱ՝ հայ թաւջութակահարուհի, յօդուածագիր (այսուհետեւ՝ յօդ.)՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԱԲՐԱՀԱՄԵԱՆ, ՖԵԼԻՔՍ՝ անգլիացի քննադատ, գրող եւ նուագահանդէսներու կազմակերպիչ, յօդ.՝ Nigel Simeone

ԱԶՆԱՒՈՒՐ, ՇԱՐԼ՝ ֆրանսացի երգիչ եւ երգահան

ԱԹԱԲԷԿԵԱՆ, ԱՆԺԵԼԱ՝ հայ քանոնահար, յօդ.՝ Ալինա Փահլեւանեան

ԱԹԱՅԵԱՆ, ՌՈԲԵՐՏ՝ հայ երաժշտագէտ, ֆոլքլորագէտ եւ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԱԼԵՔՍԱՆԵԱՆ, ՏԻՐԱՆ՝ հայ թաւ ջութակահար, յօդ.՝ Dorothy C. Pratt

ԱՀԱՐՈՆԵԱՆ, ԿՈՐԻՒՆ՝ ուրուկուէյցի երաժշտահան, երաժշտագէտ եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Gerald Behague

ԱՀԱՐՈՆԵԱՆ, ՌՈՒԲԷՆ՝ հայ ջութակահար եւ նուագավար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԱՄԻՐԽԱՆԵԱՆ, ՉԱՐԼԶ՝ հայկական ծագումով ամերիկացի երաժշտահան եւ վարչագէտ, յօդ.՝ Paul Attinello

ԱՍՏՈՒԱԾԱՏՐԵԱՆ, ԼԵՒՈՆ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԱՐԱԶՈՎԱ, ԻԶԱԲԵԼԼԱ՝ Հայ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԱՐԶՈՒՄԱՆՈՎ, ՎԱԼԵՐԻ ՀՐԱՆԴՈՎԻՉ՝ ռուս երաժշտագէտ, յօդ.՝ Mikhail Grigor'yevich Byalik

ԲԱՐԱՑԵԱՆ, ՎԱՀՐԱՄ՝ Հայ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԲԱՐԱՋԱՆԵԱՆ, ԱՌՆՈՑ՝ Հայ երաժշտագէտ եւ դաշնակահար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԲԱԼԱՍԱՆԵԱՆ, ՍԵՐԳԷՅ՝ Հայկական ծագումով ռուս երաժշտագէտ, յօդ.՝ Galina Grigor'yeva

ԲԱՐԻՔԵԱՆ, ՄԱՆՈՒԿ՝ Հայկական ծագումով բրիտանացի ջութակահար, յօդ.՝ Watson Forbes/Margaret Campbell

ԲԱՐԽՈՒԴԱՐԵԱՆ, ՍԱՐԳԻՍ՝ վրացի երաժշտագէտ եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Detlef Gojowy

ԳԱԾԵԱՆ, ՖԻԼԻՓ՝ անգլիացի երաժշտագէտ, յօդ.՝ Michael Zev Gordon

ԳԱՍՊԱՐԵԱՆ, ՋԻՒԱՆ՝ Հայ տուտուկահար, յօդ.՝ Ալինա Փեհլիւանեան

ԳԱՐԱՄԱՆՈՒԿ, ՍԻՐՈՒԱՐԴ՝ Հայ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Ծահան Արծրունի

ԳԱՒԱՖԵԱՆ, ԱՆԻ՝ Հայկական ծագումով ամերիկացի ջութակահար, յօդ.՝ K. Robert Schwarz

ԳԱՒԱՖԵԱՆ, ԻՏԱ՝ Հայկական ծագումով ամերիկացի ջութակահար, յօդ.՝ K. Robert Schwarz

ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ, ԳԵՂԱՄ՝ Հայ թենոր, յօդ.՝ John Allison

ԴՈԼՈՒԽԱՆՈՎԱ, ԶԱՐԱ՝ ռուս մեծծօ-սոփրանօ, յօդ.՝ I. M. Yampol'sky

ԵԱՐՏԸՄԵԱՆ, ՌԻՋԸՐՏ՝ Հայկական ծագումով ամերիկացի երաժշտագէտ, յօդ.՝ Mary Kinder Loiselle

ԵԿՄԱԼԵԱՆ, ՄԱԿԱՐ՝ Հայ երաժշտագէտ, մանկավարժ եւ խմբավար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԵՂԻԱԶԱՐԵԱՆ, ԳՐԻԳՈՐ՝ Հայ երաժշտագէտ եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԵՐԿԱՆԵԱՆ, ԵՐՈՒԱՆԴ՝ Հայ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԶԱՔԱՐԵԱՆ, ՍՈՒՐԷՆ՝ Հայ երաժշտագէտ եւ դաշնակահար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԶԻԼՃԵԱՆ՝ ծնծղայ շինողներու թրքական եւ Հայկական ընտանիք, յօդ.՝ James Blades/James Holland

ԶՈՀՐԱԲԵԱՆ, ԱԾՈՏ՝ Հայ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԷՓՐԻԿԵԱՆ, ԱՆՃԵԼՕ՝ իտալացի նուագավար եւ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Piero Rattalino

ԹԱՔՈՒԾԵԱՆ, ՌԻՔԱՐՏՈՅ՝ պրազիլացի երաժշտագէտ, նուագավար եւ գրող երաժշտութեան մասին, յօդ.՝ Gerard Béhague

ԹԷՐԶԵԱՆ, ԱԼԻՍԻԱ՝ Հայկական ծագումով արժենթինցի երաժշտագէտ, երաժշտագէտ եւ նուագավար, յօդ.՝ Ծահան Արծրունի

ԺԱՆ, ԿԱՌԻՀԱՐ՝ Հայ-Հրեայ ծագումով Հիւսիսային Հնդիկ երգիչ, յօդ.՝ Amelia Dutta

ԻՍՐԱՅԷԼԵԱՆ, ՄԱՐՏՈՒՆ՝ Հայ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԼԻՍԻՑԵԱՆ, ՓԱՒԷԼ՝ Հայ պարիթոն, յօդ.՝ Alan Blyth

ԼՈՒՍԻԿԵԱՆ, ՍՏԵՓԱՆ՝ Հայ երաժշտագէտ եւ դաշնակահար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԽԱՂԱԳՈՐՏԵԱՆ, ԷԴՈՒԱՐԴ՝ Հայ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Yelena Dolinskaya

ԽԱԶԱՏՐԵԱՆ, ԱՐԱՄ՝ Հայ երաժշտագէտ, նուագավար եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԽԱՉԱՏՐԵԱՆ, ԿԱՐԷՆ՝ ռուս երաժշտահան, յօդ.՝ Galina Grigor'yeva

ԿԱԼԱՄԵԱՆ, ԻՒԱՆ՝ հայկական ծագումով ամերիկացի ջութակահար եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Boris Schwarz/Margaret Campbell

ԿԱՐԱՊԵՏԵԱՆ, ԱՐՄԷՆ՝ հայկական ծագումով ամերիկացի երաժշտագէտ եւ խմբագիր, յօդ.՝ Paula Morgan

ԿԻՒԼԵԿԻՆԱ, ՄԱՐԻԱ՝ հայ-ուքրայնական ծագումով ուքրայնացի սոփրանօ, յօդ.՝ John Allison

ԿԻՒԼՊԵՆԿԵԱՆ ՀԱՍՏԱՏՈՒԹԻՒՆ՝ փորթիւկալական կազմակերպութիւն, որ կը հովանաւորէ արուեստները, բարեգործութիւնը, կրթութիւնը եւ գիտութիւնները, յօդ.՝ Carlos De Pontes Leça

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ՝ հայ երաժշտահան, ազգագրագէտ, խմբավար, երգիչ եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Ռոբերտ Աթայեան, Արամ Քերովբեան, Արմինէ Գրիգորեան

ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ, ՕՖԵԼԻԱ՝ հայ երգչուհի, յօդ.՝ Ալինա Փահլեւանեան

ՀԱՅՐԱՊԵՏԵԱՆ, ԷԴՈՒԱՐԴ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՀՈՎՈՒՆՑ, ԳԱԳԻԿ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՂԱԶԱՐԵԱՆ, ԽՈՒՐԻ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՂԱԶԱՐՈՍԵԱՆ, ԳՈՀԱՐԻԿ՝ հայ երաժշտահան եւ դաշնակահար, յօդ.՝ Ծահան Արծրունի

ՃԳՆԱՒՈՐԵԱՆ, ԼՈՐԻՍ՝ հայ երաժշտահան եւ նուագավար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՄԱՆՍՈՒՐԵԱՆ, ՏԻԳՐԱՆ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՄԵԼԻՔԵԱՆ, ՌՈՄԱՆՈՍ՝ հայ երաժշտահան եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՄԵԼԻՔ-ՓԱՇԱԵՒ, ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ՝ վրացի նուագավար եւ երաժշտահան, յօդ.՝ I. M. Yampol'skyi

ՄԻԼՏՈՆԵԱՆ, ՍԻՒԶԱՆՆԱ՝ հայկական ծագումով իտալացի տաւղահար, յօդ.՝ Ann Griffiths

ՄԻՐԶՈՅԵԱՆ, ԷԴՈՒԱՐԴ՝ հայ երաժշտահան եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՄԻՔՈՒԼԻ, ՔԱՐՈԼ՝ լեհ դաշնակահար, երաժշտահան, նուագավար եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Jerzy Morawsk

ՅԱԿՈԲԵԱՆ, ԼԵՒՈՆ՝ հայ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Marina Raku

ՅԱՐՈՒԹԻՒՆԵԱՆ, ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ՝ հայ երաժշտահան եւ դաշնակահար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ, ԱԼԱՆ՝ հայկական եւ սքոթլական ծագումով ամերիկացի երաժշտահան, յօդ.՝ Arnold Rosner

ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ, ԷԴԳԱՐ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՇԱՀՆԱԶԱՐՈՎԱ, ՆԵԼԼԻ՝ հայ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Grigory L'vovich Golovinsky

ՉԱՈՒՇԵԱՆ, ԼԵՒՈՆ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՉԵՓՈՍՏԱՐԵԱՆ, ԳԱՅԵԱՆԷ՝ հայ երաժշտահան եւ երաժշտագէտ, յօդ.՝ Ծահան Արծրունի

ՉԻԹՉԵԱՆ, ԳԵՂՈՒՆԻ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՉԻԼԻՆԿԻՐԵԱՆ ՔԱՌԱՆՈՒԱԳ՝ անգլիական լարային քառանուագ, յօդ.՝ Tully Potter

ՋՈՒՀԱՃԵԱՆ, ՏԻԳՐԱՆ՝ հայ երաժշտահան, նուագավար եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՊԵԿԼԱՐԵԱՆ, ԵԻ՝ ամերիկացի երաժշտահան, յօդ.՝ Kyle Gann

ՊԵՍՈՑԵԱՆ, ՌԻՔ՝ ամերիկացի երաժշտահան, բանաստեղծ եւ լիպրեթթիսթ, յօդ.՝ Thomas S. Hischak

ՊԼՐՊԼՐԵԱՆ, ՔԵԹԻ՝ ամերիկացի երգչուհի, յօդ.՝ Andrew Porter

ՌՈՍՏՈՄԵԱՆ, ՍՏԵՓԱՆ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՍԱՐԵԱՆ, ՂԱԶԱՐՈՍ՝ հայ երաժշտահան եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՍԵՑՐԱՆԵԱՆ, ՍՈՂՈՄՈՆ՝ հայ թառահար, յօդ.՝ Ալինա Փահլեւանեան

ՍԽԻՆԻ, ԳՐԻԳՈՐ՝ հայ երաժշտահան եւ խմբավար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՍՄԲԱՏԵԱՆ, ԱՐՄԷՆ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՍՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ, ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ՝ հայ երաժշտահան եւ նուագավար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, ՑԱՐՈՑ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՎԱՐԴԱՆ, ՀԱՅԿ՝ հայ երաժշտահան եւ դաշնակահար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՏԷՐ-ԹԱԴԷՈՍԵԱՆ, ՋԻՒԱՆ՝ հայ երաժշտահան եւ ջութակահար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՏԷՐՏԷՐԵԱՆ, ԱՒԵՏ՝ հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՏԷՐ-ՕՍԻՓՈՎ, ԵՈՒՐԻ՝ հայ երաժշտահան եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Alla Vladimirovna Grigor'yeva

ՏԻԳՐԱՆԵԱՆ, ԱՐՄԷՆ՝ հայ երաժշտահան, խմբավար եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՏԻԳՐԱՆԵԱՆ, ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ՝ հայ երաժշտահան, ազգագրագէտ եւ դաշնակահար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՓԻՐՈՒՄՈՎ, ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ՝ ռուս երաժշտահան, յօդ.՝ Juri Ivanovich Paisov

ՓՈՐԹՈՒԼԵԱՆ, ԱՐԹԻՆ՝ հայկական ծագումով պուլկարացի երաժշտահան, յօդ.՝ Tomi Kurklisijsky

ՓՈՓՈՎ, ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ՝ հայկական ծնունդով ռուս երաժշտահան, յօդ.՝ Ol'ga Manul'kina

ՔԱՇՔԱՇԵԱՆ, ՔԻՄ՝ հայկական ծագումով ամերիկացի ջութահար [violist] եւ մանկավարժ, յօդ.՝ Margaret Campbell

ՕԳԱՆԵԶԱՇՎԻԼԻ, ՍԱՇԱ՝ հայ քամանչահար, մանկավարժ, տեսաբան եւ երաժշտահան, յօդ.՝ Ալինա Փահլեւանեան

ՕԶԳԵԱՆ, ՓԻԹԱՐ՝ հարաւսլաւ երաժշտահան, յօդ.՝ Niall O'Loughlin

Ինչպէս կ'երեւի, ընդգրկուած են հայկական երաժշտութեան տարբեր մասնաճիւղերը ներկայացնող հարիւր հայ երաժիշտ: Ընդհանրապէս, չատ դժուար է ընտրութեան հարցը. ո՞ր երաժիշտները իրաւունք ունին յիշատակուիլ, որո՞նք միազգային ճանաչում ունին եւ որո՞նք՝ ազգային, ո՞րն է ազգային եւ միջազգային ճանաչումի սահմանն ու չափանիշը: Այս առումով կարելի է ըսել՝ որ *Grove*-ի հեղինակները կարողացած են հայկական երաժշտութիւնը ներկայացնել անաչառ մօտեցումով: Անշուշտ, միշտ կարելի է գտնել պակաս անուններ: Օրինակ, եթէ նշուած են երգիչներ Զարա Դոլուխանովա, Փաւէլ Լիսիցեան, Գեղամ Գրիգորեան եւ Մարիա Կիւլեկինա, փափաքելի պիտի ըլլար նաեւ գտնել նոյնքան հռչակ վայելող Լուսին Ամարա, Լիլի Զուգասզեան, Սօնա Ղազարեան, Ցասմիկ Բաբեան: Ռուբէն Ահարոնեանին համարժէք է դաշնակահարուհի Սվետլանա Նաւասարդեան՝ որ եւս կը բացակայի այստեղ: Եթէ յիշատակուած են երաժշտագէտներ

Ռոբերտ Աթայեան, Նելլի Շահնազարովա, Լեւոն Յակոբեան, ինչո՞ւ անտեսուած են նոյնքան հռչակաւոր Քրիստափոր Քուչնարեան եւ Նիկողոս Թահմիզեան: Նոյնպէս, եթէ յիշատակուած է Գրիգոր Սիւնի, ինչո՞ւ չկայ Բարսեղ Կանաչեան:

Որոշ շփոթութիւն կը տիրէ նաեւ ազգութեան հարցին առնչութեամբ: Օրինակ, ի՞նչ պէտք է անուանել օտար (ամերիկացի, ֆրանսացի եւ այլն) հպատակութիւն ունեցող հայուն՝ հա՞յ, ամերիկացի՞, թէ՞ հայկական ծագումով ամերիկացի: Երեք տարբերակներն ալ օգտագործուած են այստեղ: Այսպէս, սփիւռքահայեր Գոհարիկ Ղազարոսեանին, Ալիսիա Թէրզեանին եւ Փեթար Օզգեանին տրուած է տարբեր պատկանելութիւններ՝ հայ, հայկական ծագումով արժանթինցի եւ հարաւըլաւ: Այստեղ զգալի դեր խաղացած է յօդուածագիրին ազգութիւնը: Վրացի եւ անգլիացի յօդուածագիրները նախընտրած են Սարգիս Բարխուդարեանին եւ Ֆիլիփ Գաչեանին ներկայացնել իբրեւ վրացի եւ անգլիացի: Միւս կողմէն, սակայն, նոյնպէս օտար յօդուածագիր մը՝ ամբողջ կեանքը Թիֆլիսի եւ Մոսկուայի մէջ անցուցած էդուարդ Խաղագործեանին անուանած է հայ: Միակ յստակ ու անառարկելի կէտը այն է, որ հայ են անոնք՝ որոնք ապրած են Հայաստանի տարածքին վրայ:

Կոմիտաս վարդապետի անունը հանրագիտարանին մէջ գործածուած է երեք ձեւով: «Հայաստանի Հանրապետութիւն» բառայօդուածի առաջին եւ երրորդ գլուխներուն մէջ գրուած է Komitas, երկրորդ գլուխին մէջ՝ Fr Komitas (Կոմիտաս վարդապետի անգլերէն թարգմանութիւնը), իսկ բառայօդուածը կարելի է գտնել Komitas Vardapet-ի տակ: Երեք անուանաձեւ՝ մէկ երաժիշտի համար:

Կարեւոր է յարգել նաեւ անուանաձեւի հեղինակային արմատացած տարբերակը: Այսպէս, Տիգրան Չուհաճեան իր բոլոր տպագրած ստեղծագործութիւնները եւ ձեռագիրները կը ստորագրէր Dikran Tchouhadjian, եւ այդպէս ալ ճանաչում գտաւ: Ի՞նչ կարիք կայ իր անունը փոխել Tigran Chukhadjian-ի: Ճիշտ այնպէս՝ ինչպէս գերմաներէն Beethoven-ը անգլերէն կամ իտալերէն կրնայ արտասանուիլ այլ կերպ, սակայն միշտ կը գրուի մէկ, անփոփոխ ուղղագրութեամբ:

Բացի վերոյիշեալ ցուցակէն, այստեղ-այնտեղ կը հանդիպինք հայերու անուններ՝ Ֆելիքս Աբրահամեան («Delius Society» եւ «Victor De Sabata» բառայօդուածներուն մէջ), Լէն Աղոմեան («Composers' Collective of New York»), Չարլզ Ամիրխանեան («Robert Ashley» եւ «Electronic percussion»), Գ. Արմէնեան («Boris Alexandrovich Arapov»), Կ. Աւագեան («Charles Delaunay» եւ «Jazz»), Օննոյ Թունչ («Turkey»), Ա. Կարապետեան («Guillaume De Van»), Ուտի Հրանդ («'Ud»), Պօղոս Ճելալեան («Lebanon» եւ «Ziyad Rahbani»), Ճիլպըրթ Պիպէռեան («Guitar»), Միխայիլ Տէրեան («Moscow» եւ «Konstantin Mostras»), Էլիա Փեհլիւանեան («Qanun»): Հայ երաժշտահաններու անուններով լեցուն է «Ottoman Music»-ը (յօդուածագիր՝ Walter Zev Feldman)՝ Թամպուրի Յարութիւն, Պապա Համբարձում, Աստիկ Համամճեան, Պիմէն Տէր Ղազարեան, քանոնի Արթաքի Գանտան-Թէրզեան, Նիկողոս Թաշճեան: Արամ Խաչատրեանի, Սերգէյ Բալասանեանի եւ Քէթի Պէրպէրեանի անունները բազմիցս յիշատակուած են ամենատարբեր յօդուածներու մէջ՝ որ ցոյց կու տայ իրենց վայելած միջազգային համբաւը:

Հայկական երաժշտութեան մասին ակնարկներ կը հանդիպինք «Bagpipe», «Balaban», «Daff», «Davul», «Double-headed drum», «Kamancheh», «Naqqara», «Oktoechos», «Qanun», «Saz», «Tar» եւ այլ բառայօդուածներու մէջ: Շահան Արծրունիի ստորագրութեամբ, ամերիկահայ երաժիշտներուն եւ երաժշտութեան յատուկ բաժին յատկացուած է «United States of America» բառայօդուածին մէջ:

«Greece»-ին (յօդուածագիր՝ George Leotsakos) մէջ կը նշուի՝ թէ Աթէնքի մէջ

առաջին օփերէթ ներկայացնողը եղած է Հայկական խումբ մը, 1873-ին: Իսկ «Azerbaijan»-ին մէջ (յօդուածագիր՝ Jean During) կը կարդանք Հետեւեալը. «Ազերպէյճանի *մուղամի* երաժշտութիւնը երկար ժամանակ մաս կազմած է նաեւ Հայկական նուագացանկին: Այնուամենայնիւ, քանի մը տասնամեակ է՝ որ Հայերուն մօտ Հակում կայ անտեսելու այս երաժշտութիւնը, որուն պատճառն է 1917-ին Անդրկովկասի աշխարՀագրական բաժանումին Հետեւանքով երկու կողմերուն մօտ առաջացած ազգայնապաշտութեան աճը»: Կրնայ ըլլալ ճիշտ է: Բայց այս պարագային Հարկ է ընդգծել՝ որ *Grove*-ի Ազերպէյճանի, Թուրքիոյ եւ Օսմանեան երաժշտութեան նուիրուած յօդուածներուն մէջ, բացայայտօրէն անտեսուած են Հայկական մասնագիտացուած եւ գուսանա-աշուղական երաժշտութեան անուրանալի նպաստն ու ազդեցութիւնը յիշեալ երկիրներու երաժշտութեան վրայ:

Ի վերջոյ, Հանրագիտարանին մէջ օտար երաժիշտներու նուիրուած բառայօդուածներ ստորագրած են **Ֆելիքս ԱրրաՀամեան** («Leon Boellmann», «Jeanne Demessieux», «André Fleury», «Fernando Germani», «André Marchal», «Sir Robert Mayer») եւ **Ջարլզ Ամիրխանեան** («George Antheil», «Olga Rudge», «Stephen Ruppenthal»): Ի վերջոյ, **Ռոբերտ Աթայեան**՝ ուրիշ երաժշտագէտներու Հետ, մասնակցած է «Kamancheh», «Naqqara», «Saz» եւ «Tar» բառայօդուածներու պատրաստութեան:

Այսպէս, Հանրագիտարանը ՀամակողմանիօրէՆ կը բացայայտէ Հայկական երաժըշտութեան ընդՀանուր դէմքը: Եւ եթէ մէկ դար առաջ ազնուամիտ Հայեր տակաւին կը պայքարէին Հայկական երաժշտութիւնը ներկայացնելու միջազգային Հանրագիտարանի մը էջերուն մէջ, այսօր աշխարՀի մեծագոյն մասնագիտացուած Հանրագիտարանը բազում բառայօդուածներով, գրութիւններով եւ ակնարկներով կը բացայայտէ մեր երաժըշտութեան զանազան ոլորտները:

THE NEW GROVE DICTIONARY OF OPERA

Այստեղ տեղ գտած բառայօդուածները Հետեւեալն են.

ԱԼՄԱՍՏ՝ օփերա երկու արարով, երաժշտութիւն՝ Ալեքսանդր Սպենդիարեան, յօդ.՝ Stephen Johnson

ԱՄԱՐԱ, ԼՈՒՍԻՆ (ԱՄԱՐՂԱՆԵԱՆ)՝ Հայկական ծագումով ամերիկացի սոփրանօ, յօդ.՝ Alan Blyth

ԱՆՈՅՇ՝ օփերա չորս գործողութեամբ, երաժշտութիւն՝ Արմէն Տիգրանեան, յօդ.՝ Laurel E. Fay

ԲԱԼԱՍԱՆԵԱՆ, ՍԵՐԳԷՅ՝ թաճիք երաժշտաՀան, յօդ.՝ Laurel E. Fay

ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ, ԳԵՂԱՄ՝ Հայ թենոր, յօդ.՝ John Allison

ԵՐԵՒԱՆ՝ մայրաքաղաք Հայաստանի, յօդ.՝ Gregory Salmon

ԹԱՒՐԻԶԵԱՆ, ՄԻՔԱՅԷԼ՝ Հայ նուագավար, յօդ.՝ I. M. Yampol'sky

ԹՈՒՄԱՆԵԱՆ, ԲԱՐՍԵՂ՝ Հայ պաս, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԹՈՔԱԹԵԱՆ, ԱՐՄԱՆ՝ Հայ թենոր, յօդ.՝ J. B. Steane

ԼԻՍԻՑԵԱՆ, ՓԱՒԷԼ ԳԵՐԱՍԻՄ՝ Հայ պարիթոն, յօդ.՝ Alan Blyth

ՂԱԶԱՐԵԱՆ, ԵՈՒՐԻ՝ Հայ երաժշտաՀան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՄԵԼԻՔ-ՓԱՇԱԵՒ, ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՇԱՄԻԼԻԵՒԻՉ՝ վրացի նուագավար եւ երաժշտաՀան, յօդ.՝ I. M. Yampol'sky

ՅԱՐՈՒԹԻՒՆԵԱՆ, ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ՝ Հայ երաժշտաՀան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ (ՋԱՔՄԱՔՃԵԱՆ), ԱԼԱՆ՝ Հայկական եւ սքոթլական ծագումով ամերիկացի երաժշտաՀան, յօդ.՝ Arnold Rosner

ՅՈՎՀԱՆՆԷՍԵԱՆ, ԴԱՒԻԹ՝ ռումանացի պարիթոն, յօդ.՝ Viorel Cosma

ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ, ԷԴԳԱՐ՝ Հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ԶՈՒԳԱՍԶԵԱՆ, ԼԻԼԻ՝ ամերիկացի քոնթրալթօ, յօդ.՝ Richard LeSueur, Elizabeth Forbes

ԶՈՒՀԱՃԵԱՆ, ՏԻԳՐԱՆ՝ Հայ երաժշտահան եւ նուագավար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՊՈՏԱՊԱԼԵԱՆ, ԼՈՒԻԶԱ՝ Հայ սոփրանօ, յօդ.՝ Elizabeth Forbes

ՍՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ, ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ՝ Հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Stephen Johnson

ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, ՑԱՐՈՅ՝ Հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՎՈՍԹԱՆԻԿ ՎՈԶԷ՝ օփերա չորս արարով, երաժշտութիւն՝ Սերգէյ Բալասանեան, յօդ.՝ Laurel E. Fay

ՏԷՐՏԷՐԵԱՆ, ԱՒԵՏ՝ Հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՏԻԳՐԱՆԵԱՆ, ԱՐՄԷՆ՝ Հայ երաժշտահան, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

ՏՈՒՐԵԱՆ, ՕՀԱՆ՝ Հայ նուագավար, յօդ.՝ Սվետլանա Սարգսեան

Բաց աստի, **ԹՈՒՐՔԻԱ** բառայօդուածին (յօդ.՝ Faruk Yener, Charles Pitt) մէջ Տիգրան Չուհաճեան կը յիշատակուի իբրեւ Հայ երաժշտահան՝ որ նշանակալի դեր խաղացած է Թուրքիոյ մէջ ազգային օփերայի աւանդոյթները հաստատելու:

Կարելի է թուել նոյն առաւելութիւնները եւ դիտողութիւնները՝ զորս նշած էինք նախորդ հանրագիտարանին կապակցութեամբ:

Ընդհանուր առմամբ, *Grove*-ի երկու բազմահատոր հանրագիտարաններուն հայկական երաժշտութեան նուիրուած գրութիւնները կը փաստեն հայ երաժշտութեան եւ երաժիշտներուն վայելած արժանաւոր վաստակը եւ գրաւած դիրքը համաշխարհային արուեստին մէջ:

Հ. Ա.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

ԱԶԴ

Մեր յարգելի ընթերցողներուն կը յայտնենք՝ թէ նկատի ունենալով *Ծիծեռնակ* երաժշտական եռամսեային մասնագիտական բնոյթը, 2002 Յունուարէն սկսեալ, *Ծիծեռնակ* պիտի չարունակենք ուղարկել բոլոր անոնց՝ որոնք յատուկ ցանկութիւն կը յայտնեն զայն ստանալու:

Ծիծեռնակ անվճար ստանալու համար կը խնդրենք անգլերէն լեզուով լրացնել եւ մեր հասցէին ուղարկել ներքոբերեալ թերթիկը կամ գրել մեր E-mail-ի հասցէին:

Կը խնդրեմ կանոնաւոր կերպով ստանալ *Ջահակիր* շաբաթաթերթի *Ծիծեռնակ* եռամսեայ երաժշտական յաւելուածը:

NAME : ....

ADDRESS : ....

CITY : ....

COUNTRY : ....

Ստորագրութիւն

....

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ

Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202)4530327 Fax : (202)4522282

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ա. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 4

ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 2001

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ա. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 4

ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 2001

ԳԱՀԻՐԷ

ՄԵԾԱՎԱՍՏԱԿ ԴԱՇՆԱԿԱՀԱՐ ԵՒ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺ ՆՈՒԱՐԴ ՏԱՄԱՏԵԱՆ (1)

Եգիպտահայ երաժշտութեան ամենակարկառուն դէմքերէն է դաշնակահար-մանկավարժ Նուարդ Տամատեան: Փայլուն դաշնակահար եւ մանաւանդ՝ մեծավաստակ մանկավարժ, ան իր ողջ կեանքը նուիրաբերած է սերունդներու երաժշտական կրթութեան, պատրաստելով դաշնակահարներու ամբողջ հոյլ մը:

Եգիպտոսի, Լիբանանի, Սուրիոյ, Ֆրանսայի հայ թէ օտար մամուլը մանրամասն հետեւած է Տամատեանի երաժշտական գործունէութեան, արձանագրած իր ձեռնարկներուն յաջողութիւնները: Իր մասին հակիրճ անդրադարձած են Աւետիս Եափուճեան (2) եւ Ցիցիլիա Բրուտեան (3): Այլեւ Պոլսոյ *Քուլիս* ամսագիրի խմբագիր Յ. Այվազի փորձառու, խուզարկու տեսադաշտէն չէ վրիպած Տամատեանին վաստակը: Իր Եգիպտոս այցելութենէն օգտուելով՝ Այվազ տեսակցած է արուեստագիտուհիին հետ եւ *Քուլիս*ին մէջ հրատարակած կարեւոր յօդուած-հարցազրոյց մը, ուր արժէքաւոր տեղեկութիւններ հաղորդած Տամատեանին մասին եւ առաջին անգամ ըլլալով շեշտած անոր վաստակած համբաւը արաբական աշխարհին մէջ (4):

Նուարդ Տամատեան ծնած է 1910-ին, Աղեքսանդրիա: Դուստրն է յայտնի մտաւորական եւ հասարակական գործիչ Միհրան Տամատեանին: Նախնական կրթութիւնը ստացած է Աղեքսանդրիոյ Պօղոսեան Ազգային Վարժարանին եւ Լիսէ Ֆրանսէին մէջ: Դաշնակի դասերը սկսած է վեց տարեկանին՝ Պոնուչչի Քարլեզիմոյի հսկողութեամբ:

1924-ին ընտանիքին հետ կը տեղափոխուի Պէյրութ: 1929-ին Պէյրութի Ամերիկեան Համալսարանին մէջ կը հիմնուի Երաժշտական Հիմնարկ մը, ուր նոյն տարին՝ դաշնակահար-երաժշտահան Արքատի Քուկէլի (5) դասարանը ուսանելու կ'ընդունուի Տամատեան:

Աւարտական քննութիւնները տեղի կ'ունենան 1931 Յունիս 13-ին (մենանուագ) եւ 14-ին (նուագակցութիւն), Պէյրութի Ուեսթ Հոլին (West Hall) մէջ՝ ներկայութեամբ մասնագէտներու հոծ բազմութեան: Հիմնական մրցակցութիւնը կը կայանայ Նուարդ Տամատեանի եւ Միսալխ Ալի Հայտարի միջեւ: Վերջինս ըլլալով թրքուհի մը, առաջնութիւնը վաստակելու մղումը իր ենթախորքին մէջ կը ստանայ ազգային արժանապատուութեան բնոյթ: Բաց աստի, այդ ժամանակ Պէյրութի մէջ մենանուագներով ելոյթ կ'ունենար անկրկնելի դաշնակահար-մանկավարժ Ալֆրէտ Քորթօ, որ տեղւոյն Ամերիկեան Համալսարանին հետ կը համաձայնի մէկ տարուան կրթաթոշակ պարգեւել առաջնութիւն վաստակող դաշնակահարին՝ կատարելագործուելու Փարիզի Էքոլ Նորմալ տը Միւզիքին (École Normale de Musique) մէջ:

Ըստ քննադատներու յօդուածներուն, երկու դաշնակահարուհիներն ալ կը գտնուէին բարձր մակարդակի վրայ: Սակայն Տամատեան կը գերազանցէր իր խոր երաժշտականութեամբ, որուն շնորհիւ ան արժանաւորապէս կը խլէ առաջնութիւնը: Իր նուագին մասին հիացումով կ'արտայայտուին Պէյրութի հայ թէ օտար մամուլը (6), ընդգծելով յատկապէս իր խոր երաժշտականութիւնը: Այսպէս, *Լորիան* լրագիրին քննադատ Ա. Թոսպաթ կը գրէ.

«Օր. Տամատեան կը դիմագրաւէ պաշտօնական յանձնախումբը, յայտագիրը սկսելով Պախի Փրելիւտ եւ Ֆիւկ թիւ 21-ով, որուն կը յաջորդէ Մոցարթի Անտանթէն: Ան զգացումով կը մեկնաբանէ Պեթհովէնի Սոնաթ թիւ 17-ը: Շոփէնի ճեպընթաց ու ջղայնոտ Պալատ թիւ 3-ը կը նուագէ փափուկ նրբութեամբ, ամբողջապէս ընդհատ ոճով ներծծուած հպումով (touche) մը, ուր սթաքքաթոյի եւ չեչտակիր լեկաթոյի միջեւ անցումները կատարուած են հրաշալի մատնաշարի (doigté) համակարգով, արժանանալով բուռն ծափահարութեան:

«Կլազունովի Փոփոխակներուն մէջ՝ ուր ցոյց տուաւ նշանակալի ճարտարութիւն, Ռաւէլի Սոնաթինին արդիական դրոշմ ունեցող յստակ մեկնաբանութեան մէջ, եւ ի վերջոյ, Լիսթի Հռչակաւոր Հագներգութիւն (Rhapsody) թիւ 12-ին մէջ՝ ուր իր բարձր ճկունութեամբ կարողացաւ արտայայտել խոր զգացողութիւն մը արտացոլող նրբերանգներուն կատարելութիւնը, Տամատեան ապացուցեց իր վիրթիւոզականութիւնը» (7):

Ասիկա Տամատեանին ստացած առաջին մասնագիտացուած (professional) գնահատականն էր:

Տամատեան կը հանդիսանայ Պէյրութի Ամերիկեան Համալսարանի Երաժշտական Հիմնարկի առաջին շրջանաւարտը, հիմնարկ մը՝ որ իր գործունէութիւնը կը շարունակէ մինչեւ 1948 թուական, երբ Պաղեստինի պատերազմը կու գար ընդհատել իր գոյութիւնը (8):

Խլելով առաջնութիւնը, Տամատեան բացառիկ պատեհութիւն կ'ունենայ մէկ տարի (1931-32) ուսանելու էքոլ Նորմալ տը Միւզիքի՝ Ալֆրէտ Քորթոյի դասարանը, զոր կ'աւարտէ բարձր գնահատականով եւ կը ստանայ դաշնակի ուսուցումի վկայական (9):

1932 Օգոստոսին վերադառնալով Պէյրութ, դաշնակի դասախօս կը նշանակուի Ամերիկեան Համալսարանի Երաժշտական Հիմնարկին մէջ եւ անմիջապէս կը նուիրուի համերգային-մանկավարժական բեղուն գործունէութեան:

1933 Ապրիլ 3-ին մենանուագով հանդէս կու գայ Ամերիկեան Համալսարանի Ուեսթ Հոլին մէջ: *Ազդակ* (10), *Լորիան* (11), *Արեւ* (12) եւ *Լա Սիրի* (13) հիացումով կ'անդրադառնան մենանուագին մասին: Թարգմանաբար մէջբերենք *Լորիան*ի քննադատին կարծիքը. «Յայտագիրի ընթացքին ստացած տպաւորութիւնը կարելի է խտացնել՝ թէ օր. Տամատեան, բացի ըստ կամս գունաւորող եւ իւրաքանչիւր տարբեր մոթիֆ փափկացնող մեկնաբանութենէ մը, ունի ոճական նկարագիր մը, մատնաշարի նշանակալի համակարգ մը, եւ իր նուագի գեղագիտական արտայայտչականութեան համապատասխան անհատականութիւն մը» (14): Հետաքրքրական է նաեւ *Լա Սիրի*ին կարծիքը. «Միշտ դժուար է առաջին անգամէն դիմագրաւել հասարակութիւնը: Բայց եւ այնպէս, օր. Տամատեանին առաջին ելոյթը հանդիսացաւ փոքրիկ յաղթանակ մը: Հաճոյքով գնահատեցինք նոր դաշնակահարուհիին մեծ տաղանդը եւ իսկական ընդունակութիւնները՝ նուագի մեծ ճշգրտութիւն, մեկնաբանութեան յստակութիւն, եւ վերջապէս տարբեր գործերու քաջ հասկացողութիւն» (15): *Արեւ*ի թղթակիցը եւս բարձր գնահատելով Տամատեանին նուագը, միաժամանակ փափաք կը յայտնէ յայտագիրին մէջ տեսնել հայ երաժշտահանի մը ստեղծագործութիւնը (16):

Առ ի գնահատանք իր աշակերտուհիի նուաճումներուն եւ իբրեւ արդիւնք իր եւ Տամատեան ընտանիքներուն միջեւ առաջացած մտերմութեան, 1933-ին Արփատ

Քուկլ՝ Տամատեաններուն կը ձօնէ դաշնակի երկու մանրանուագ՝ «Souvenir» (Յուշ) եւ «Chanson Arménienne» (Հայկական երգ) (վերջինը՝ ձախ ձեռքի համար), զորս կ'ամփոփէ *Deux Pages d'Album* (Երկու էջ ալպոմէն), ընդհանուր խորագիրին տակ (17):

1935 Նոյեմբեր 30-ին, Ուեսթ Հոլին մէջ, Աշոտ Պատմագրեանի ղեկավարութեամբ Տամատեան կը կատարէ Պեթհովէնի Երգչախումբի Ֆանթէզին (Choral Fantasia): Այս առիթով, Է. Մալոյեան կը գրէ. «Պեթհովէնի Ֆանթէզիին մէջ օր. Տամատեան յայտ բերաւ թեքնիքի ըմբռնում, մատներու ճկունութիւն եւ խաղարկութեան նրբութիւն» (18): Իսկ *Լոռեան* այսպէս կ'արտայայտուի. «Օր. Տամատեան կը գերազանցէ իր մենանուագի դերամասին մէջ, անգամ մը եւս ապացուցելով իր արհեստավարժութիւնն ու երաժշտական իմացականութիւնը» (19): *Լը Ժուր* եւս ունի իր կարծիքը. «Պեթհովէնի Ֆանթէզին իր գեղեցիկ արտայայտութիւնը գտաւ օր. Տամատեանի դաշնակի մեկնաբանութեան մէջ, որուն վիճակուած էր դժուարութիւններով խճճուած նուագամաս մը: Տամատեան զայն յաղթահարեց երաժշտական թէ բանաստեղծական ճարտարութեամբ: Ան շարադրեց իր զգացած նախադասութիւններուն խանդն ու յուզականութիւնը, որպէսզի զանոնք մեզ հաղորդէր երգային ստեղնաշարի մը վրայ» (20):

Շնորհիւ իր կատարողական-դաստիարակչական աներկբայ ընդունակութիւններուն, Տամատեան՝ հակառակ իր երիտասարդ տարիքին, արդէն դարձած էր սիրուած ու ծանօթ արուեստագիտուհի մը: Մինչեւ իսկ իր կենսագրականը լոյս կը տեսնէ Փարիզի *Կեանք եւ Գիր* տարեգիրքին մէջ (21):

1935 Դեկտեմբեր 28-ին, անհատական մենանուագով եւյթ կ'ունենայ Հալէպի Տը Նորդ Սիրիա Սքուլին (The North Syria School) մէջ: Դարձեալ բարձր գնահատականներ: Տեղւոյն *Լէքլէր տիւ Նոր* լրագիրը կը գրէ. «Երիտասարդ դաշնակահարուհին՝ որ արդէն խիստ հմտացած է իր արհեստին մէջ եւ ունի յստակօրէն չեշտուած անհատականութիւն մը, երբեք չի հիասթափեցներ մասնագէտները եւ միշտ կը խանդավառէ անգիտակները: Սակայն սկսնակներ կրնան պարծենալ այս արդիւնքէն» (22):

1936 Յունուար 17-ին, Պէյրութի Ամերիկեան Մեմորիըլ Հոլին (Memorial Hall) մէջ, Ա. Պատմագրեանի ղեկավարութեամբ դարձեալ կը մեկնաբանէ Պեթհովէնի Երգչախումբի Ֆանթէզին:

Ի տես այս յաջողութիւններուն, Պէյրութի *Լը Ժուր* երկար յօդուած-հարցազրոյց մը կը հրատարակէ Տամատեանին մասին, ուր յօդուածագիրը՝ Արսինէ Խաչատուրեան, կը բացայայտէ արուեստագիտուհիին անցած ուղին, ծրագիրները, նախասիրութիւնները (23):

1937-ին վերջնականապէս կը հաստատուի Գահիրէ, ուր նոյն թափով կը շարունակէ իր երաժշտական գործունէութիւնը:

1938 Մարտ 11-ին, Գահիրէի Ամերիկեան Համալսարանի Օրիենթըլ Հոլին (Oriental Hall) մէջ կու տայ Եգիպտոսի իր առաջին անհատական մենանուագը: Մեծանուն բանաստեղծ Վահան Թէքէեան այսպէս կը գրանցէ իր տպաւորութիւնները. «Գալով իմ պարզ տպաւորութեանս Օր. Տամատեանի արուեստէն, սա է՝ թէ ան կը միացնէ իր մէջ փափկութիւնը զօրութեան, կը պահէ յստակութիւնը ձայներուն գանգուածեղութեան մէջ, կարող է, հոլին վրայ ամենամեղմ քայլերը առնելէ վերջ ու առաջ՝ սլանալ ու ճախրել բարձրերը երգին ստեղծող զգացումին» (24):

1938 Դեկտեմբեր 10-ին, 1939 Սեպտեմբեր 24-ին եւ 1941 Դեկտեմբեր 5-ին

մենանուագներով եւրոյթ կ'ունենայ Գահիրէի ձայնասփիւռէն: 1942 Յունիս 26-ին՝ մենանուագ Գահիրէի Միւզիք փոր Օլի (Music for All) սրահին մէջ՝ մասնակցութեամբ երգչուհի Ալիս Բարազեանին: 1942 Նոյեմբեր 11-ին՝ մենանուագ մը եւս Գահիրէի Միւզիք փոր Օլի սրահին մէջ:

Բացի անհատական մենանուագներէն, Տամատեան Գահիրէի մէջ մասնակցած է բազմաթիւ գեղարուեստական ձեռնարկներու՝ Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան (25), Արքայական Օփերային (26), Լիսէ Ֆրանսէին (27), Թատրոն Ռիցին (28), Մեզոն տէզ Արին (Maison des Arts) (29), Եուըրթ Մեմորիըլ Հոլին (Ewart Memorial Hall) (30), այլեւ Աղեքսանդրիոյ Մոհամմէտ Ալի թատերասրահին (31) մէջ:

Իբրեւ մենակատար, Տամատեան ունեցած է լայն նուագացանկ: Վերոյիշեալ մենանուագներուն եւ նուագահանդէսներուն ընթացքին ան նուագած է Սքարլաթթիի (Սոնաթներ), Պախի (Թոքքաթա եւ Ֆիւկ ռէ փոքրալար (minor), Փրելիւտներ եւ Ֆիւկեր, Քոնչերթօ ֆա փոքրալար), Մոցարթի (Քոնչերթօ ռէ փոքրալար, Սոնաթ լա մեծալար (major)), Պեթհովէնի (Սոնաթներ թիւ 14, 17 եւ 26, Քոնչերթօ տօ փոքրալար), Շոփէնի (Պալլատներ թիւ 2 եւ 3, Վարժութիւններ (Études), Վալսեր, Էմբրոմթիւներ, Էքոսէզներ), Շումանի (*Թիթեռնիկներ* (Papillons)), Լիսթի (Հունգարական Հագներգութիւններ (Hungarian Rhapsodies) թիւ 11 եւ 12), Ֆօրէի (Առաջին Գիշերերգ (Premier Nocturne)), Կռանատոսի (*Rondalla Aragonesa*), Ալպենիցի (Սպանիական Յայգանուագ), Տը Ֆաեայի (*Կեանքը կարճ է* (La Vida Breve)՝ «Սպանիական պար»), Տեպիւսիի (Փրելիւտներ), Ռաւէլի (Սոնաթին), Կլազունովի (Հիմնանիւթ եւ փոփոխակներ (Themes and variations), երկ 72), Արքատի Քուկէլի (Վարժութիւններ), Սարգիս Բարխուդարեանի (*Նազ պար, Էսկիզ, Ակվարէլ*), Արամ Խաչատրեանի (Թոքքաթա, «Սուրերով պար»), եւ այլ երաժշտահաններու ստեղծագործութիւններ:

Այս համառօտ ցուցակն ինքնին ցոյց կու տայ Տամատեանի ընդարձակ աշխարհայեցողութիւնը: Ան մեկնաբանած է ամենատարբեր դարաշրջաններու եւ դպրոցներու յարող երաժշտահաններու երկեր՝ պարոք, դասական, վիպապաշտ, տպաւորապաշտ եւ ազգային դպրոցներ, ընդգրկելով արհեստավարժական (technical) լայն հնարաւորութիւններ՝ սկսելով Բարխուդարեանի նուրբ մանրանուագներէն մինչեւ Լիսթի բարդ ստեղծագործութիւնները:

Տամատեան համահաւասար յաջողութեամբ հանդէս եկած է նաեւ իբրեւ նուագակցող եւ սենեկային նուագող: Նուագակցած է, օրինակ, սոփրանօ Ռոզ Պատմագրրեանին (18 Փետրուար 1936, Պէյրութի Օթէլ Սէն-Ժորժի (Hotel Saint-Georges) մէջ), մեծծօ-սոփրանօ Ալիս Բարազեանին (23 Յուլիս 1940, Գահիրէի ձայնասփիւռէն), սոփրանօ Գոհար Խաչատուրեանին (այժմ՝ Գասպարեան) (26 Հոկտեմբեր 1940, Գահիրէի ձայնասփիւռէն), եւ զուգանուագներով ելոյթ ունեցած ջութակահարներ՝ Լինա Մանթէօֆըլի (15 Մայիս 1936, Պէյրութի Ամերիկեան Համալսարանի Սալ Տասամպլէի (Salle d'Assemblée) մէջ) եւ Ֆիլիփ Աղազարեանի (23 Փետրուար 1939, Աղեքսանդրիոյ Բարաղեան սրահին մէջ), դաշնակահար Կուինի Վալտման-Ուրվանտի (5 Յունուար 1942, Գահիրէի ձայնասփիւռէն), եւ թաւ ջութակահար Ալեքսանդր Քուկէլի (27 Դեկտեմբեր 1945, Գահիրէի Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան մէջ) հետ (32):

Հակառակ կատարողական բեղուն ու յաջող գործունէութեան, Տամատեան իր կոչումը կը գտնէ առաւելապէս մանկավարժութեան մէջ. եւ 40-ական թուականներու

երկրորդ կէսէն ամբողջապէս կը նուիրուի դաշնակի ուսուցչութեան ասպարէզին:

1940 Փետրուար 4-ին կը կազմակերպէ իր աշակերտներուն առաջին նուագահանդէս-ունկնդրութիւնը, ուր «Օր. Տամատեան գիտցած է ամէն մէկ աշակերտի ձիրքերը ի յայտ բերել, եւ ինչ որ աւելի յատկորոշ է, անոնց ամէն մէկուն ներշնչած է իր musicalitéն» (33): Այս ունկնդրութիւնները՝ անընդմիջաբար տարեկան մէկ անգամ, կը շարունակուին քսաներեք տարի՝ մինչեւ 1962: Անոնցմէ առաջինը տեղի կ'ունենայ Տամատեանի բնակարանին մէջ, 1941-1958՝ Գահիրէի Ամերիկեան Համալսարանի Օրիենթըլ Հոլին մէջ, իսկ 1959-1962՝ Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան Թէքէեան Սրահին մէջ: Անոնց մասնակցած են 138 աշակերտ, որոնցմէ 115-ը՝ հայ, 23-ը՝ այլազգի (34):

Իրենց տեսակով, որակով եւ հետեւողականութեամբ ըլլալով միակը Եգիպտոսի մէջ, անոնք մեծ ոգեւորութիւն ստեղծեցին երաժշտասէրներու շրջանակներուն մէջ եւ գրաւեցին ոչ միայն *Արեւի*, *Սաւառնակի*, *Արաքսի*, *Յուսաբերի* ուշադրութիւնը, այլեւ *Լը Փրոկրէ Էժիփսիէնի* եւ *Ժուրնալ Տէժիփթի* երաժշտական քննադատներուն համակրանքը: Իւրաքանչիւր ունկնդրութեան մասին երեք-չորս քննախօսական լոյս կը տեսնէր այդ թերթերուն մէջ: Վահան Թէքէեան՝ բազմահմուտ գրագէտի մը խորաթափանց գրիչով, ինքնատիպ վերլուծութեան կ'ենթարկէ այս ունկնդրութիւններէն մէկը (35): Ուրիշ հռչակաւոր մտաւորական մը՝ Լիպարիտ Նազարեանց, այսպէս կ'արտայայտուի. «Լաւ կեցուածք, կանոնաւոր հարուած, հոգածութիւն չափի, նրբերանգներու նկատմամբ եւ առհասարակ այն ամէնը, ինչ որ կախուած է ուսուցումէն, կարելի էր տեսնել մեծամասնութեան քով» (36):

Ստորեւ, անհրաժեշտ կը համարենք թարգմանաբար քաղել օտար քննադատներու կարծիքները այս ունկնդրութիւններուն մասին: Այսպէս, Հ. Սուլոն կը գրէ. «Պահանջուած որակի տեսանկիւնէն, իր ամբողջութեան մէջ ընտիր ունկնդրութիւն մը՝ լաւ նստուածք, առոգանութեան ճշգրտութիւն եւ մաքրութիւն, ճկունութիւն, թեթեւութիւն» (37): Նոյն քննադատը ուրիշ ունկնդրութեան մը առիթով կ'արտայայտուի այսպէս. «Իր ամբողջութեան մէջ գերազանց ունկնդրութիւն մը, որ կը վկայէ գերազանց մանկավարժութիւն մը եւ միաժամանակ՝ երաժշտական դաստիարակութեան էական անձկութիւն» (38): Ահաւասիկ *Ժուրնալ Տէժիփթի* կարծիքը. «Այս ունկնդրութենէն ստացած ընդհանուր տպաւորութիւնն այն է՝ որ աշակերտները ունին ինքնավստահ եւ խիստ սլացիկ արհեստավարժական կազմաւորում: Անոնք լաւ պատրաստուած կը թուին ըլլալ, իսկ յառաջացած աշակերտները՝ լրիւ ըմբռնած մեկնաբանող ստեղծագործութեան ոգին» (39): Ծ. Ֆրանկիստաքիս խանդավառութեամբ կը նշէ. «Ծնողներու եւ բարեկամներու ցնծալից ներկայութեամբ ստեղծուած տօնական մթնոլորտի մը մէջ է՝ որ տեղի ունեցաւ օր. Նուարդ Տամատեանի աշակերտներուն ունկնդրութիւնը: Կրկնելով ինքզինքս, անգամ մը եւս կը հռչակեմ հայերուն երաժշտական գեղեցիկ յատկանիշները՝ որոնք ամէն առիթով ուժգնութեամբ կը բացայայտուին: Օր. Տամատեան բարձր չափանիշներու տէրն է այս ընտանեկան նկարագիրին՝ որ իր կարգին, մշակուած է լուրջ մշակոյթի մը [նկատի ունի հայկական մշակոյթը, Հ. Ա.] շնորհիւ: Սակայն ինչ որ իրեն կը դարձնէ փնտռուած փրոֆեսէօր մը՝ այն սէրն է, որմով կը կատարէ իր մանկավարժական պարտաւորութիւնները: Բնական է՝ որ օր. Տամատեանի թանկագին ընդունակութիւնները ցոլանան իր աշակերտներուն մէջ» (40): Վերջապէս, Անթուան Ճեննաուիի կարծիքը. «Փարիզի

էջոլ Նորմալ տը Միւզիքէն վկայուած եւ մեր երաժշտանոցի փրոֆեսէօր օր. Նուարդ Տամատեան՝ իր աշակերտներու նուագահանդէսին ընթացքին ապացուցեց մեզի, որ ինչպէս երաժշտութիւնը կրնայ մարդ արարածին վերածել կեանքի եւ երջանիկ հրճուանքի գլուխ-գործոցի մը» (41)։

Ասիկա լոկ փոքր ընտրանի մըն է այն բազմաթիւ քննախօսականներուն՝ որոնք նուիրուած են Տամատեանի կազմակերպած ունկնդրութիւններուն։

Այս շրջանին արդէն Տամատեանի յաջող աշակերտները կը սկսին փայլիլ իբրեւ մենակատարներ։ Ասդրա Մուրլեան՝ 1949 Սեպտեմբեր 29-ին, Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան մէջ կու տայ իր անդրանիկ մենանուագը (42), որուն կը յաջորդէ շրջագայութիւններ Աղեքսանդրիա, Պէյրութ, Իսթանպուլ, Անքարա, Ատիս-Ապապա, Ժընեւ, Լոզան (43)։ 1958 Մայիս 1-ին Շուշիկ Խաչատուրեան մենանուագով ելոյթ կ՚ունենայ Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան մէջ (44), իսկ 1959 Մարտ 14-ին՝ Գահիրէի Սէմֆոնիք Նուագախումբի մասնակցութեամբ կը նուագէ Մոցարթի ռէ փոքրալար քոնչերթոն (45)։ Եւ այսպէս կը շարունակուին ու կը բազմապատկուին իր աշակերտներուն յաջողութիւնները։

1959-ին, Գահիրէի նորաբաց ազգային երաժշտանոցի հիմնադիր ու առաջին տնօրէն Ապու Պաքր Խայրաթի յատուկ հրաւէրով դաշնակի դասախօս կը նշանակուի երաժշտանոցին մէջ (46), պաշտօն մը՝ զոր մեծ նուիրումով կը շարունակէ մինչեւ 1991 (աւելի քան երեսուն տարի)։ Իր աշակերտները կը փայլին երաժշտանոցի ունկընդրութիւններուն մէջ եւ ոմանք յետագային կը դառնան մենակատարներ, ինչպէս՝ Իման Շաքէր, Ղատա Շաքէր, Ահմատ Ապու Զահրա, որոնք ելոյթներ կ՚ունենան նաեւ եւրոպական բեմերու վրայ։

Երաժշտանոցի իր հայ աշակերտներէն են՝ խմբավար Հայկ Սարգիսեան, որ այսօր Փարիզի մէջ կը վարէ ինն երգչախումբ, Արփի Ճանիկեան՝ եգիպտահայ յայտնի դաշնակի դասախօս եւ Գահիրէի Սբ. Լուսաւորիչ եկեղեցւոյ երգեհոնահար, Թագուհի Զորպաճեան՝ որ իր երաժշտական գործունէութիւնը կը շարունակէ Զիքակոյի մէջ, Անահիտ Քիւթնէրեան՝ Գանատայի անուանի դասատու, եւ շատ ուրիշներ։

Տամատեան իր մանկավարժական կեանքի ամբողջ ուղեգիծի ընթացքին դասաւանդած է աւելի քան 500 աշակերտի։

Այսօր, ան քաշուած հանրային կեանքէ, կ՚ապրի իր անցաւոր փառքի յուշերով, կը հետեւի իր նախկին սաներուն գործունէութեան, կը հրճուի ի տես իրենց նուաճումներուն։

Նուարդ Տամատեան կը հանդիսանայ եգիպտահայ երաժշտութեան պատմութեան ամենացայտուն ու ամենաազդեցիկ անհատականութիւններէն մէկը, որոնք իրենց ուրոյն ու անկրկնելի դրոշմը թողած են անոր պատմութեան պայծառ էջերուն մէջ։

Հայկ Աւագեան

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Այս յօդուածը տպագրուած է *Արեւ օրաթերթի միամսեայ արաբերէն յաւելուածին մէջ*, Գահիրէ. թիւ 11, Նոյեմբեր 1998, էջ 14-17 (արաբերէն): Այստեղ կատարած ենք որոշ լրացումներ:

2.-Աւետիս Եափուճեան, *Եգիպտահայ մշակոյթի պատմութիւն*, Գահիրէ, 1981, էջ 318:

3.-Ցիցիլիա Բրուտեան, *Հայ երաժշտական մշակոյթի աշխարհասփիւռ ընձիւղները*, Երեւան, 1996, էջ 215:

4.-*Տե՛ս* Յ. Այվազ, «Եգիպտոսի առաջնակարգ դաշնակահարուհի օր. Նուարդ Տամատեանի հետ երկու ժամ», *Քնար*, Իսթանպուլ, թիւ 185, 1 Սեպտեմբեր 1954, էջ 6-7:

5.-Արքատի Քուկէլ (1896-1985), դաշնակահար եւ երաժշտահան, հիմնադիրն է Պէյրութի Ամերիկեան Համալսարանի երաժշտական հիմնարկին: Թէ մենանուագներով եւ թէ իբրեւ մենակատար նուագախումբի հետ, շրջագայած է Եւրոպայի, Միջին Արեւելքի եւ Միացեալ Նահանգներու մէջ: Հեղինակած է մեծ թիւով ստեղծագործութիւններ՝ տարբեր կազմերու համար: Եղած է Փարիզի Էքոլ Նորմալ տը Միւզիքի դասախօսական կազմին մէջ: Երկար տարիներ վարած է Նիւ Եորքի Երաժշտահաններու Խմբակի (Composers Group) փոխ նախագահի պաշտօնը: Իր մասին մանրամասն *տե՛ս* Արքատի Քուկէլ, *Էջեր Այպոմէն եւ Հայկական պար դաշնակի համար*, խմբագրութիւն եւ ներածութիւն՝ Հայկ Աւագեան, Գահիրէ, 2000:

6.-*Տե՛ս*, օրինակ, «Պէյրութի Ամեր. Համալսարանի հայ շրջանաւարտները», *Արեւ*, օրաթերթ, Գահիրէ, 2 Յուլիս 1931: «Արձագանգ Պէյրութէն, Օր. Նուարդ Տամատեան ուսումնաւարտ Ամերիկեան Համալսարանի Երաժշտական Կաճառէն», *Արեւ*, 1 Սեպտեմբեր 1931:

7.-D. Tosbath, "Les dernières manifestations musicales du West-Hall", *L'Orient*, Beyrouth, 19 Juin 1931.

8.-*Տե՛ս* Beatrice Maaloufova, "The story of music at AUB", *AUB Bulletin*, Beirut, Spring 1997, Volume 39, No. 1/2, p. 49-50.

9.-*Տե՛ս* Dany Brunschwig, "Beyrouth", *Le Monde Musical*, Paris, Juillet 1932: «Օր. Ն. Տամատեանի յաջողութիւնը», *Արեւ*, 14 Յուլիս 1932: *Ապագայ*, Փարիզ, 20 Յուլիս 1932: "À l'École Normale de Musique de Paris", *L'Orient*, Beyrouth, 2 Août 1932: *Եփրատ*, Հալէպ, 3 Օգոստոս 1932: *Ազդակ*, Պէյրութ, 9 Սեպտեմբեր 1932:

10.-Հ. Ա., «Օր. Նուարդ Տամատեանի նուագահանդէսը», 6 Ապրիլ 1933: Բ., «Կապոյտ յայտագրէն, տպաւորութիւններ Օր. Տամատեանի բէսիդալէն», 8 Ապրիլ 1933:

11.-D. T[osbath], "Le Récital Nevarte Damadian", *L'Orient*, 8 Avril 1933.

12.-Թղթակից, «Օր. Տամատեանի նուագահանդէսը Պէյրութի մէջ», 11 Ապրիլ 1933:

13.-V. A., "Mlle Nevarte Damadian", 14 Avril 1933.

14.-D. T[osbath], "Le Récital Nevarte Damadian".

15.-V. A., "Mlle Nevarte Damadian".

16.-Թղթակից, «Օր. Տամատեանի նուագահանդէսը Պէյրութի մէջ»:

17.-Այս երկու ստեղծագործութիւնները *տե՛ս* Արքատի Քուկէլ, *Էջեր Այպոմէն եւ Հայկական պար դաշնակի համար*, էջ 3-4:

18.-Է. Մալոյեան, «Տէր եւ տիկին Պատմագրեաններու համերգը», *Ազդակ*, 5 Դեկտեմբեր 1935:

19.-"Le concert Patmagrian au West-Hall", *L'Orient*, 5 Décembre 1935.

20.-Onnik, "Au West-Hall, Un concert sans précédent M. Padmagrian et sa troupe", *Le Jour*, Beyrouth, 7 Décembre 1935.

21.-*Կեանք եւ Գիր*, տարեգիրք, Փարիզ, Ե. տարի, 1935, էջ 42-43:

22.-"Le récital de Mlle Damadian" *l'Éclair du Nord*, Alep, 1 Janvier 1936. Այս նուագահանդէսին մասին կ'արձագանգէ նաեւ *Արեւը* (8 Յունուար 1936 եւ 10 Յունուար 1936):

23.-*Տե՛ս* Arsiné Khatchadourian, "Chez Mlle Nevart Damadian", *Le Jour*, 31 Juillet 1937.

24.-Վ[աՀան] Թ[էքէեան], «Նուարդ Տամատեանի դաշնակի ըէսիթալը», *Արեւ*, 16 Մարտ 1938: Մենանուագին մասին *տե՛ս* նաեւ Զապէլ Զաքարեան, «Օր. Ն. Տամատեանի դաշնակի նուագաՀանդէսին առթիւ», *Արեւ*, 18 Մարտ 1938: Սաւառնակ, «Օր. Նուարդ Տամատեանի դաշնակի նուագաՀանդէսը», *Արեւ*, 19 Մարտ 1938:

25.-«Գեղարուեստական չքեղ ցերեկոյթ», 12 Դեկտեմբեր 1937: «Մոցարդեան նուագաՀանդէս», 21 Ապրիլ 1939: «Երաժշտական Հանդիսաւոր եւ բացառիկ երեկոյթ նուիրուած Պէթովէնի եւ Շուպէրի գործերուն», 17 Մարտ 1940: «Երաժշտական Հանդիսաւոր եւ բացառիկ երեկոյթ նուիրուած Շումանի գործերուն», 22 Մարտ 1941 (*տե՛ս* "À l'Union Artstique Arménienne", *La Caravane*, 27 Mars 1941): «Երաժշտական Հանդիսաւոր եւ բացառիկ երեկոյթ նուիրուած Մէնտէլսոնի գործերուն», 17 Մայիս 1941: «Երաժշտական Հանդիսաւոր եւ բացառիկ երեկոյթ նուիրուած Շոբէնի գործերուն», 19 Ապրիլ 1942 (*տե՛ս* Վ[աՀան] Թ[էքէեան], «Շոբէն Գեղարուեստասիրացի մէջ», *Արեւ*, 24 Ապրիլ 1942): Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան քսանամեակի Հանդէս, 30 Յունուար 1943 (*տե՛ս* [ՎաՀան] Թ[էքէեան], «Գեղարուեստասիրացի քսանամեակին Հանդէսը», *Արեւ*, 3 Փետրուար 1943): «Եղանակի բացման մեծ Հանդիսութիւն», 10 Նոյեմբեր 1946: Պախի երկՀարիւրամեակին նուիրուած նուագաՀանդէս, 28 Դեկտեմբեր 1951 (*տե՛ս* Ներկայ մը, «ԵռՀան Սեպաստիէն Պախի երկՀարիւրամեակին ձօնուած փայլուն երգաՀանդէսը Հայ Գեղարուեստ. Միութեան ՍրաՀին մէջ», *Արեւ*, 2 Յունուար 1951): Աղբիւրները չնշուած տեղեկութիւնները վերցուցած ենք երեկոյթներու յայտագիրներէն:

26.-«Գեղարուեստական ցերեկոյթ», 29 Մայիս 1938 (ըստ յայտագիրին):

27.-«Կուսակցութեան օրը», 18 Դեկտեմբեր 1938: «Հրապարակային Հանդէս-բանախօսութիւն», 4 Հոկտեմբեր 1942: «Հրապարակային Հանդիսութիւն», 17 Հոկտեմբեր 1943 (ըստ յայտագիրներուն):

28.-«ԵրգաՀանդէս», 11 Հոկտեմբեր 1942 (ըստ յայտագիրին):

29.-«Հայկական ժողովրդական երաժշտութեան ունկնդրում», 20 Փետրուար 1943 (ըստ յայտագիրին):

30.-Այծեմնիկ Միութեան նուագաՀանդէսը, 10 Մարտ 1951 (*տե՛ս* A. J. Patry, "Concert instrumental et vocal de l'Union des Dames Arméniennes Aidzemnig", *La Bourse Égyptienne*, 12 Mars 1951: «Տիկն. Այծեմնիկ Միութեան քսանեւՀինգամեակի երաժշտական մեծ երեկոյթը», *Արեւ*, 20 Մարտ 1951:

31.-«Տիգրան Երկաթ Հայ Մշակութային Միութեան յիսնամեայ ոսկեայ յոբելեանական», 21 Դեկտեմբեր 1952 (*տե՛ս* «Աղեքսանդրիոյ Հայութիւնը միաՀաղոյն կը պատուէ Տիգրան Երկաթ Հայ Մշակութային Միութեան յիսնամեակի ոսկեայ յոբելեանը», *Արեւ*, 27 Դեկտեմբեր 1952):

32.-Քուկէլի նուագաՀանդէսին մասին *տե՛ս* "Récital de Violoncelle", *Images*, Le Caire, 6 Janvier 1946: Միւս տեղեկութիւնները վերցուցած ենք ԳաՀիրէի ձայնասփիւռի տպագրուած յայտագիրներէն:

33.-Ներկայ մը, «ՆուագաՀանդէս մը», *Արեւ*, 9 Փետրուար 1940:

34.-Այս տեղեկութիւնները քաղած ենք ունկնդրութիւններու յայտագիրներէն: Բացի առաջինէն, միւս բոլորին Համար Տամատեան բարեխղճօրէն պատրաստած ու տպագրած է մանրամասն յայտագիրներ: Առաջին ունկնդրութեան մասին կը գտնուի ձեռագիր յայտագիր մը Տամատեանի անձնական դիւանին մէջ:

35.-*Տե՛ս* Վ[աՀան] Թ[էքէեան], «Օր. Նուարդ Տամատեանի աշակերտներուն յասՀանդէսը», *Արեւ*, 5 Յունիս 1943:

36.-Լ[իպարիտ] Ն[ազարեանց], «Օր. Ն. Տամատեանի աշակերտներուն նուագաՀանդէսը», *Յուսաբեր*, 30 Յունիս 1945:

37.-H. Soulon, "Audition des elèves de piano de Mlle N. Damadian", *Le Progrès Égyptien*, Le Caire, 13 Juin 1951.

38.-H. Soulon, "Audition des élèves de piano de Mlle Nevarte Damadian", *Le Progrès Égyptien*, 7 Juin 1955.

39.-"Audition des élèves du professeur de piano Mme Nevarte Damadian", *Journal d'Égypte*, Le Caire, 10 Juin 1955.

40.-Ch. Frangiadakis, "Audition des élèves de Mlle N. Damadian", *Le Progrès Égyptien*, 12 Juillet 1957.

41.-Antoine Gennaoui, "Intéressante audition d'élèves de Mlle Nevarte Damadian", *Le Progrès Égyptien*, 24 Juin 1961.

42.-***Տե՛ս*** H. Soulon, "Récital Astra Messerlian", *Le Progrès Égyptien*, 1 Octobre 1949.

43.-***Տե՛ս*** Աւետիս Եափուճեան, *Եգիպտահայ մշակոյթի պատմութիւն*, Գահիրէ, 1981, էջ 315-316։

44.-***Տե՛ս*** Եղուարդ Յակոբեան, «Օր. Շուշիկ Խաչատուրեանի դաշնակի ունկնդրութիւնը», *Արեւ*, 14 Մայիս 1958։

45.-***Տե՛ս*** Antoine Gennaoui, "Concert de l'Orchestre Symphonique du Caire au profit du Collège Méchitariste", *Le Progrès Égyptien*, 16 Mars 1959։ Եղուարդ Յակոբեան, «Մխիթարեան Վարժարանի նուագահանդէսը», *Արեւ*, 2 Ապրիլ 1959։

46.-***Տե՛ս*** «Օր. Ն. Տամատեան Ազգ. Երաժշտանոցի դասատու կը նշանակուի», *Արեւ*, 2 Յունուար 1960։

ԵԳԻՊՏԱՑԻ ՄԱՍՆԱԳԷՏՆԵՐՈՒ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ՝ ՆՈՒԻՐՈՒԱԾ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ

Դ.

2000 թուականին, եգիպտացի բանասէր Մոհամմէտ Րէֆաաթ Էլ-Իմամ, Գահիրէի համալսարանին մէջ պաշտպանեց տոքթորական թեզը, նիւթ ունենալով՝ *Հայերը Եգիպտոսի մէջ, 1896-1961*, արժանանալով գերազանց գնահատականի: Այս աշխատութիւնը, ըստ էութեան, շարունակութիւնն է նոյն բանասէրին *Հայերը Եգիպտոսի մէջ, ԺԹ. դար* հատորին (*տե՛ս Ծիծեռնակ*, թիւ 2, Ապրիլ 2001, էջ 22-30):

Աշխատութիւնը բաղկացած է հետեւեալ գլուխներէն.

ՆԵՐԱԾՈՒԹԻՒՆ
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ՝ Հայկական հարցին զարգացումը 1878-1923
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ՝ Հայերուն գաղթական շարժումը դէպի Եգիպտոս
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ՝ Հայերուն կանոնական դրութիւնը
ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ՝ Հայերուն տնտեսական գործունէութիւնը
ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ՝ Հայերուն քաղաքական դիրքորոշումները
ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ՝ Հայերուն ընկերային եւ մշակութային գործունէութիւնը
ՎԵՐՋԱԲԱՆ
ՔԱՐՏԷՋՆԵՐ
ԱՂԲԻՒՐՆԵՐ

Վեցերորդ գլուխին մէջ ամբողջ բաժին մը նուիրուած է երաժշտութեան, զոր թարգմանաբար կը յանձնենք մեր ընթերցողներուն ուշադրութեան:

ՀԱՅԵՐԸ ԵԳԻՊՏՈՍԻ ՄԷՋ, 1896-1961

Հեղինակ՝ ՄՈՀԱՄՄԷՏ ՐԷՖԱԱԹ ԷԼ-ԻՄԱՄ

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ՝ ՀԱՅԵՐՈՒՆ ԸՆԿԵՐԱՅԻՆ ԵՒ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԳՈՐԾՈՒՆԷՈՒԹԻՒՆԸ

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆԸ ԵՒ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆԸ

Հայերը աշխոյժ մասնակցութիւն ունեցած են երաժշտութեան եւ երգեցողութեան բնագաւառներուն մէջ: Հայկական մշակութային եւ ընկերային կազմակերպութիւններուն մեծամասնութիւնը նուագահանդէսներ եւ ներկայացումներ կազմակերպած է ոչ միայն իր սեփական՝ այլեւ եգիպտական ամենամեծ ու ամենածանօթ թատերասրահներու մէջ:

Եգիպտահայ երաժշտական կեանքին մէջ նշանակալից երեւոյթ էր *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա* օփերէթին բեմադրութիւնները, որուն լիպրեթթոն գրած է Թագւոր Նալեան եւ երաժշտութիւնը՝ Տիգրան Չուհաճեան (1837-1898): *Լէպլէպիճին* կը համարուի Պոլսոյ, Եւրոպայի եւ Եգիպտոսի մէջ՝ ԺԹ. դարու օսմանական

թուականներէն սկսեալ, հայկական խումբերու կողմէ բեմադրուած գեղարուեստական ամենաուժեղ ներկայացումներէն մէկը: Նիւթը դասակարգային պայքարի մասին է (1):

Եգիպտահայ կեանքին մէջ նորութիւն մըն էր *Անուշ* օփերային բեմադրութիւնները, որուն բանաստեղծութիւնը գրած է Յովհաննէս Թումանեան եւ երաժշտութիւնը՝ Արմէն Տիգրանեան (1879-1950): Եգիպտոսի մէջ, տեղական սիրող տարրերու մասնակցութեամբ դայն կը բեմադրէ Արխատակեան (2): Ի. դարու քսանական թուականներէն մինչեւ յիսունականները, *Անուշ*ի ներկայացումները բազմիցս կը կրկնուին Գահիրէի եւ Աղեքսանդրիոյ թատրոններուն մէջ: Սակայն անոնց կատարողական մակարդակը անբաւարար ըլլալով՝ չեն արձանագրեր լայն ժողովրդականութիւն (3):

1949-ին, երկու երաժիշտ՝ Կ. Աֆրիկեան եւ Ս. Սարգիսեան, կը յօրինեն *Հէքիաթ* խորագիրով օփերա մը՝ զոր յաջողութեամբ կը բեմադրեն Գահիրէի եւ Աղեքսանդրիոյ մէջ (4):

Եգիպտահայերը կազմած են նաեւ երաժշտական խումբեր եւ նուագախումբեր, որոնց ամենահիններէն մէկն է *Հայկական երաժշտախումբը*՝ հիմնուած Աղեքսանդրիոյ մէջ 1901 Ապրիլի վերջաւորութեան, ղեկավարութեամբ իտալացի մաեսթրոյի մը: Խումբին նպատակն էր եւրոպական երաժշտական գործիքներով նուագել հայկական եւ եւրոպական երաժշտութիւն (5): Խումբը հռչակ կը վայելէր ոչ միայն հայկական՝ այլեւ Եգիպտոսի եւրոպական գաղութներու մակարդակով (6):

Գահիրէի մէջ, 1902 Յուլիս 1-ին կը հիմնուի ամենահին խումբերէն մէկը՝ *Արաքս* երաժշտախումբը, որ կը ձգտէր հայ երիտասարդներուն քաջալերել հայկական երաժշտութեան ունկնդրումն ու ըմբռշխնումը (7): Սակայն 1903-ին ան կը բաժնուի երկու խումբի՝ *Արաքս* եւ *Քնար*, իւրաքանչիւրը իր ինքնուրոյն վարչական կազմով: Յաջորդ տարին անոնք վերստին կը միանան կազմելով *Արարատեան* երաժշտախումբը, ղեկավարութեամբ ֆրանսացի մաեսթրոյի մը (8):

Այնուհետեւ, յաջորդաբար կը հիմնուին հայկական երաժշտական եւ երգեցողական խումբեր, որոնցմէ յիշենք, Գահիրէի մէջ՝ Գալուստեան Վարժարանի փանփառը (1924), Վահան Բարսէղեանի *Հնչակ* նուագախումբը (1931), *Գողթան* երգչախումբը (1934), *Համազգայինի երգչախումբը* (1934) (9), *Կոմիտաս* երգչախումբը (1940)՝ խմբավարութեամբ Լութվիկ Փիլիպոսեանի (10): Իսկ Ղազարոս Ղազարոսեան կը կազմէ *Շնորհալի* երգչախումբը՝ որ մինչեւ այսօր կը գործէ Գահիրէի հայ լուսաւորչական եկեղեցիին մէջ (11):

Աղեքսանդրիոյ մէջ կը հիմնուին *Քնար* մանտոլինի խումբը՝ ղեկավարութեամբ Խաչիկ Սանտալճեանի (1923) (12), եւ Վաղարշակ Սրուանձտեանցի (1891-1958) երգչախումբը, որ իր հիմնադրումէն՝ 1925-էն սկսեալ, մինչեւ Սրուանձտեանցի մեկնումը Եգիպտոսէն 1928-ին, հայկական եւ եւրոպական գաղութներուն մէջ արժանացած էր հռչակի (13): *Արեւ* օրաթերթը Սրուանձտեանցի երգչախումբի նուագահանդէսներուն մասին կը գրէ հետեւեալը. «Թատրոնը գրեթէ լեփ-լեցուն էր, ինչ որ ցոյց կու տայ ժողովուրդին հետաքրքրութիւնն ու սէրը դէպի *Հայ երգը*, ամենէն դիւրահաղորդ ու հզօր ազդակներէն մին՝ ժողովուրդները խանդավառող ու ապրեցնող: Մեզ համար *ազգային երաժշտութիւնը* կենսական պէտք մըն է մա՛սնաւորաբար օտար հորիզոններու տակ, ո՛չ միայն իբր գեղարուեստ այլ եւ մեր ազգային գոյութեան պահպանման իբր միջոց» (14): Ինչպէս նաեւ 1930-ին Երուանդ Ալեքսանեան կը հիմնէ *Քնար* նուագախումբը (15):

Յիշատակութեան արժանի փաստ է՝ որ այս խումբերը կը գրաւեն ոչ միայն Հայ հասարակութիւնը՝ այլեւ բոլոր այն օտարները, որոնք սիրահարուած էին երաժշտութեան եւ յատկապէս հայկական ժողովրդական երաժշտութեան, երաժշտութիւն մը՝ որ սիրտէն կը բխի եւ կ'արտայայտէ մարդկային վսեմ իմաստներ՝ սէր, պար եւ աշխատանք (16):

Այս խումբերուն կողքին, Հայ անհատ երաժիշտները եւ երգիչները եւս հարստացուցին երաժշտական կեանքը: Անոնք կը բաժնուին երկու խումբի՝ այցելուներ եւ բնիկներ:

Յարութիւն Սինանեան (1872-1939) կը նկատուի ամենաառաջին պոլսահայ փայլուն երաժիշտներէն մէկը՝ որ կ'այցելէ Եգիպտոս 1905-ին: Բազմակողմանի երաժիշտ մըն էր՝ երաժշտահան, նուագավար, մանկավարժ, յօդուածագիր, վարպետ ջութակահար եւ դաշնակահար (17): Եգիպտոսի մէջ իր ստեղծագործութիւնները եւ նուագահանդէսները կ'արժանանան եգիպտացի, օտար եւ Հայ երաժշտասէրներուն լայն ընդունելութեան: Այդ ժամանակաշրջանին, Սինանեան կը յօրինէ իր ամենագեղեցիկ ստեղծագործութիւններէն մէկը՝ Խտիւ Ապպաս Հէլմի Բ.-ին (1892-1914) ձօնուած քայլերգը, վերջինին թագադրութեան տասներեք ամեակին առիթով: 1905 Մայիս 6-ին, Գահիրէի Էզպեքիէ Թատրոնին մէջ, Սինանեան կը կազմակերպէ նուագահանդէս մը՝ ուր իր ղեկավարութեամբ նուագախումբը կը կատարէ սոյն քայլերգը (18):

Եգիպտահայ երաժշտական կեանքին մէջ մեծ եւ կարեւոր իրադարձութիւն մը կը համարուի 1911 թուականին Կոմիտաս վարդապետի (1869-1935) կազմակերպած նուագահանդէսները: Այսպէս, 1911 Յունուարի սկիզբները, Մանթաշոֆ Քարիւղի Ընկերութեան Եգիպտոսի մասնաճիւղի տնօրէն Յովհաննէս Մութաֆեանցի միջոցով՝ եգիպտահայերը հրաւէր կ'ուղղեն Կոմիտաս վարդապետին, Աղեքսանդրիոյ մէջ բանախօսութիւններ եւ նուագահանդէսներ կազմակերպելու համար: Յունուար 29-ին, Կոմիտաս վարդապետ իր համաձայնութիւնը կը յայտնէ ժամանել Աղեքսանդրիա, կազմակերպելու հայկական հոգեւոր եւ գեղջկական երաժշտութեան նուագահանդէս մը եւ երկու բանախօսութիւն՝ նուիրուած այդ երաժշտութեան ծագումին եւ զարգացումին (19):

Ժամանելով Եգիպտոս, Կոմիտաս վարդապետ Աղեքսանդրիոյ մէջ կը կազմէ 190 անձէ բաղկացած երկսեռ երգչախումբ մը, որոնց կարճ ժամանակամիջոցի մը մէջ կը մարզէ ու կը սորվեցնէ իր հեղինակութիւններէն եօթ հոգեւոր եւ տասնհինգ գեղջկական երգեր: Առաջին երգահանդէսը տեղի կ'ունենայ 1911 Յունիս 5-ին, Աղեքսանդրիոյ Էլ-Համպրա Թատրոնին մէջ, իսկ երկրորդը՝ Յունիս 16-ին, Գահիրէի Ապպաս Թատրոնին մէջ: Կոմիտասի երգահանդէսներուն մասին գրուեցաւ՝ թէ «բեմին վրայ Հայ ժողովրդի հոգին էր, որ ամբողջովին թրթռաց. հոգի մը՝ համակ եռանդ, զոր ոչ մէկ ուժ պիտի կրնար քանդել կամ մարել»: Օտարները եւս ըմբոշխնեցին Կոմիտաս վարդապետի երաժշտութիւնը որովհետեւ ան ունէր համամարդկային նշանակութիւն (20):

Կոմիտաս վարդապետի մեկնումէն ետք՝ 1912-ին, առաջին անգամ ըլլալով Եգիպտոս կը ժամանէ Փարիզի ազգային օփերայի մեներգիչ Արմենակ Շահմուրատեան (1878-1939), որ իր մենահամերգները կու տայ Գահիրէի Ապպաս եւ Աղեքսանդրիոյ Էլ-Համպրա Թատրոններուն մէջ եւ իր քնքոյշ ձայնով կը թովէ, կը սքանչացնէ ու կը գինովցնէ Հայերն ու օտարները (21): 1925-1928 թուականներուն ան դարձեալ կ'այցելէ Եգիպտոս՝ կատարելով Հայ (Կոմիտաս վարդապետ), ռուս (Չայքովսքի) եւ

այլ մեծ երաժշտահաններու ստեղծագործութիւններ: Իրեն կը նուագակցէր վարպետ ջութակահարներու, թաւ ջութակահարներու եւ դաշնակահարներու ընտրանի մը: Յայտագիրը կ'ընդգրկէր ռոմանսներ ու ժողովրդական եւ հոգեւոր երգեր՝ զորս իր թենոր ձայնով կ'երգէ եգիպտական ամենածանօթ թատերասրահներուն մէջ (22):

Յայտագիրը կազմուած ըլլալով հայերէն եւ ֆրանսերէն երգերէ, ունկնդիր հասարակութիւնը կազմուած էր հայերէ եւ օտարներէ՝ յատկապէս ֆրանսացիներէ: Նախ, հայերը զայն ընդունեցին բուռն ծափահարութեամբ, յատկապէս երբ երգեց Կոմիտաս վարդապետի ստեղծագործութիւնները, որոնք լեցուն էին «թախանձանքի զգացումով» (23): Սակայն որոշ ժամանակ անց, Շահմուրատեան կորսնցուց իր ժողովրդականութիւնը հայերուն մէջ՝ որոնք նահանջեցին յաճախելէ էզպեքիէ Թատրոնին 1928-ի նուագահանդէսները: Պատճառը կը վերագրուի միեւնոյն յայտագիրին կրկնութեան եւ նոր երգերու բացակայութեան: *Արեւ* եւ *Արաքս* լրագիրները քննադատեցին հայ հասարակութիւնը՝ որ չյաճախեց «յայտնի երաժիշտներու մասնակցութեամբ ելոյթ ունեցող այս մեծ երգիչին» նուագահանդէսները, այն աստիճանի՝ որ հազիւ սրահին կէսը կը լեցուէր: Այս պատճառով, 1928-ի կէսերուն Շահմուրատեան կը մեկնի Եգիպտոսէն (24):

Իտալահայ երգչուհի Լիւսի Սեւումեան (1892-1969) եւս իր երգահանդէսներով կ'ոգեւորէ երաժշտական կեանքը: 1923-1924 թուականներուն Եգիպտոս կատարած առաջին այցելութեան ընթացքին, մեներգային ու խմբային երգահանդէսներով ելոյթներ կ'ունենայ Գահիրէի Արքայական Օփերայի եւ էզպեքիէ Թատրոններուն ու Աղեքսանդրիոյ Էլ-Համպրա Թատրոնին մէջ: Ան կը յատկանշուի հոյակապ սոփրանօ ձայնով եւ նուրբ շարժուձեւերով: Թէեւ հայերը հպարտ էին իրմով որովհետեւ իրենց պատիւը բարձր կը պահէր աշխարհին առջեւ, սակայն զլացան յաճախել իր երգահանդէսները: Սրահները լեցուեցան օտար՝ յատկապէս իտալացի ունկնդիրներով, որոնք բարձրագոչ ծափահարութիւններով գնահատեցին զինք: Պատճառը, մէկ կողմէն՝ իտալերէն երգացանկն էր, ուր կը բացակայէին հայկական ստեղծագործութիւնները, միւս կողմէն՝ այդ ժամանակուայ եգիպտահայերուն անհասկացողութիւնը օփերայի արուեստին նկատմամբ (25):

Ըմբռնելով այս պակասը՝ 1927-ին Եգիպտոս կատարած երկրորդ այցելութեան ընթացքին, Սեւումեան իր յայտագիրին մէջ կ'աւելցնէ հայ երաժշտահաններու՝ Կոմիտաս վարդապետի, Մելիքեանի եւ Տէր-Ղեւոնդեանի, ժողովրդական երգերը: Այսպէս, յաջողելով հրահրել եգիպտահայերուն զգացումները՝ զանոնք կը գրաւէ դէպի իր երգահանդէսները եւ հայերուն կողմէ կ'արժանանայ նշանակալի ընդունելութեան: Միաժամանակ, երգչուհին կը պահպանէ իր ժողովրդականութիւնը Եգիպտոսի օտարներուն մէջ: Այս հաւասարակշիռ դիրքորոշումին շնորհիւ՝ իր երկրորդ այցելութիւնը կ'արձանագրէ զգալի յաջողութիւն (26):

Պարսկահայ երաժիշտ Աշոտ Պատմագրեան (1898-1981) եւ իր կինը՝ երգչուհի Ռոզ, ամբողջ տասնամեակ մը (1936-1946) կարեւոր դեր խաղացին եգիպտահայ երաժշտական կեանքին մէջ: Իրենց անհատական եւ խմբային արուեստը ներկայացուցին եգիպտական ամենայայտնի թատրոններուն մէջ՝ կատարելով պարսկական, հայկական, ռուսական եւ եւրոպական ստեղծագործութիւններ: Նկատի ունենալով իրենց յաջողութիւնը, եգիպտական ձայնասփիւռը պայմանագրութիւն կը կնքէ Պատմագրեանին հետ՝ ձայնասփռելու իր կարգ մը խմբային նուագահանդէսները

ինչպէս նաեւ կնոջ հետ՝ ամէն ամիս մենահամերգ մը կատարելու պարտաւորութեամբ (27):

Պատմագրեանի Եգիպտոսի մէջ իրականացուցած ամենակարեւոր նուաճումն է Ֆուատ Առաջին Թագաւորի դստեր՝ իշխանուհի Ֆաուզիեայի, եւ Մոհամմէտ Ռէտա Բահլաւունի իշխանի ամուսնութեան առիթով պատրաստած գեղարուեստական յայտագիրը, որ տեղի ունեցաւ 1939 Մարտ 24-ին, Աղեքսանդրիոյ Թաղապետական Պարտէզին մէջ: Պատմագրեան կը մասնակցէր Աղեքսանդրիոյ քաղաքապետ Շաուարպի փաշային յատուկ հրաւէրով (28): Յայտագիրը կազմուած էր երեք մասէ: Առաջինը կ՚ընդգրկէր երգեր եւ պարեր՝ Գոլը եւ Գեթի Գալոթաս քոյրերուն եւ Տիանա Ուարտէի կատարումով: Երկրորդը կը բովանդակէր պարսկական ազգային երգ՝ *Իրան, Իրան*, ինչպէս նաեւ Մանիժէի ամուսնութեան տեսարանը Պատմագրեանի *Բիժանը Գիվ* պարսկերէն օփերայէն, բանաստեղծութիւն Ֆերտովսիի, մենակատարութեամբ Ռոզ Պատմագրեանի եւ Ս. Զատուրի: Այս մասը կ՚աւարտի պարսկական ազգային երգով՝ *Շահնաշահ* եւ եգիպտական ազգային երգով՝ *Պիլատի, պիլատի*: Երրորդ մասին մէջ եգիպտական երգերով իր մասնակցութիւնը կը բերէ Օմ Գուլսում (29):

Պատմագրեան իր կեանքը նուիրաբերեց հայկական երգ-երաժշտութիւնը ուսումնասիրելու եւ տարածելու: Ան փոքր տարիքէն կարեւորութիւն տուած է ձայնագրելու հայկական գեղջկական երգերը՝ համոզուած ըլլալով, որ անոնք հիմքն են իսկական արուեստին: Հետեւաբար, գեղջկական երգերը չրջադարձային նշանակութիւն ունեցան թէ՛ իր մեներգային եւ թէ՛ խմբերգային ստեղծագործութիւններուն համար: Ան յօրինած է երգեր եւ գեղջկական երգերու դաշնակումներ: Գրած է նաեւ ուսումնասիրութիւններ հայկական երաժշտութեան մասին, այլեւ տուած է բանախօսութիւններ՝ որոնք գաղութային պայմաններուն մէջ համարուեցան ազգապահպանումի աշխատանք (30):

Պատմագրեան կարեւոր դեր կը խաղայ նաեւ հայ երեխաներու երաժշտական կրթութեան ասպարէզին մէջ՝ կրթական առաջին տարիներուն համար ստեղծելով երաժշտութեան ընթերցումի եւ ձայնագրութեան հետաքրքրական համակարգ մը (31): Ան տարիներ շարունակ կը զբաղուի խմբավարութեամբ, ուր կը յաջողի խմբային երգեցողութեան միջոցով հայ երիտասարդութեան սիրցնել գեղջկական երգերը (32):

Եգիպտահայ երաժշտական կեանքին մէջ գեղարուեստական բացառիկ երեւոյթ մը հանդիսացաւ խորհրդահայ երաժիշտ Արամ Խաչատրեանի (1903-1978) նուագահանդէսները Եգիպտոսի մէջ (1961): Իր գտած ընդունելութիւնը չի սահմանափակուիր հայկական գաղութի սահմաններուն մէջ, այլեւ կը տարածուի եգիպտական հաղորդագրական եւ մշակութային բոլոր չրջանակներուն մէջ: Այս առիթով, Եգիպտոսի նախագահ Կամալ Ապտ էլ-Նասէր՝ Խաչատրեանին կը շնորհէ արուեստի առաջին կարգի շքանշան, որուն ցարդ ոչ մէկ օտարերկրացի արժանացած էր (33):

Բացի անհատ այցելուներէն, եգիպտահայ երաժշտական կեանքը կ՚աշխուժացնեն հայկական խումբեր, ինչպէս՝ *Հայկական երգի ու պարի համոյթը*, որ մշակոյթի նախարար Սարուաթ Օգաշայի յատուկ հրաւէրով Եգիպտոսի մէջ իր ներկայացումները կու տայ 1959 Հոկտեմբեր-Նոյեմբերին: Այս խումբը կազմուած էր 61 արուեստագէտէ եւ վարչականէ ու կը հանդիսանար հայկական ֆոլքլորը ներկայացնող միակ խումբը: Գահիրէի Օփերայի Թատրոնին մէջ կ՚ունենայ ութ երեկոյթ եւ

Աղեքսանդրիոյ Մոհամմէտ Ալի Թատրոնին մէջ՝ վեց ելոյթ: Յայտագիրը կ'ընդգրկէր ոչ միայն ռուսական եւ հայկական ստեղծագործութիւններ, այլեւ՝ ի զարմանս բոլորին, արաբերէն լեզուով եգիպտական ժողովրդական երգեր (34):

Խումբին ներկայացումներուն կ'արձագանգեն եգիպտական գեղարուեստական եւ մշակութային շրջանակները (35): Եգիպտացի քննադատները զայն կ'որակուորեն հետեւեալ կերպով. «Հիմնականում անսամբլը արեւելեան է, բայց դա նրբաճաշակ Արեւելքն է, Արեւելք՝ նրբին մշակումով, այդ պատճառով էլ այդպիսի արուեստը մօտ է մեր սրտին ու հոգուն: Իսկ արաբական երգերը ներկայացուած են միանգամայն փայլուն մշակումով եւ կատարմամբ»: Այնուհետեւ, գնահատականը կ'ուղղուի հայերուն եւ յատկապէս եգիպտահայերուն. «Մենք այլ կերպ չէինք էլ պատկերացնում հայերին, այն հայերին, որոնց մենք ճանաչում ենք մեր երկրում: Չէ՞ որ այդ ժողովուրդը ամբողջապէս դրադուում է նուրբ արուեստով-գեղանկարչութեամբ, երաժշտութեամբ, ոսկերչական արուեստով: Մենք սպասում էինք անսամբլից այդպիսի նրբին, բարձր արուեստ» (36):

Իսկ եգիպտահայ չափանիշով, իր հայկական փոլքլորիք ներկայացումներուն շնորհիւ, խումբը գաղութի գաւակներուն հոգիներուն մէջ կը հրահրէ ազգային ոգին: Այս առիթով, *Սաւառնակ* չաբաթաթերթը կը գրէ հետեւեալը. «Զրկուած ենք մայր հայրենիքի պայծառ երկնքէն, ջերմ արեւէն եւ կենսատու օդէն, զուլալ ջուրերէն ու սոխակներու երգերէն: Բայց երջանիկ ենք, որ այդ ամէնը իր մէջ խտացնող հայ երգն ու պարը կը վայլենք: Միայն համերգն աւարտելուց յետոյ մենք ամբողջ էութեամբ զգացինք, որ վերապրեցինք մեր հայրենիքը, նրա քաղցրութիւնը, նրա կայտառ կենսասիրութիւնն ու փառքը» (37):

Ասոնք են այցելու հայերուն գլխաւոր ներդրումները եգիպտահայ երաժշտական կեանքին մէջ: Նկատելի է, որ երաժիշտները եկած են տարբեր վայրերէ՝ Պոլիս, Իրան, Ֆրանսա, Իտալիա, Խորհրդային Միութիւն: Նկատելի է նաեւ, որ անոնց ներդրումները չեն սահմանափակուած հայկական շրջանակներու մէջ, այլեւ ընդգրկած տարբեր միջավայրեր: Հետեւաբար, ունկնդիր հասարակութիւնը եղած է արուեստասէր հայերու, օտարներու եւ եգիպտացիներու խառնուրդ մը: Իսկ ներկայացումները կը յատկանշուէին, մէկ կողմէն՝ եգիպտական երաժշտական կեանքի աշխուժացումով, միւս կողմէն՝ եգիպտոսի մէջ ազգային-հայկական ոգին զարթեցնելու միտումով:

Եգիպտական եւ հայկական երաժշտական կեանքի հարստացումին կը մասնակցին նաեւ բնիկ եգիպտահայերը: Այսպէս, դաշնակի կատարողական եւ մանկավարժական ասպարէզի ամենացայտուն դէմքերէն մէկը կը հանդիսանայ Նուարդ Տամատեան (ծն. 1910), որ հասցուցած է վարպետ դաշնակահարներու ամբողջ սերունդներ (38): Եգիպտոսի իր առաջին մենանուագը տուած է 1938 Մարտ 11-ին, Գահիրէի Ամերիկեան Համալսարանի Օրիենթըլ Հոլին մէջ: 1938-1942-ին կատարած է մենանուագներ Գահիրէի ձայնասփիւռէն: Գահիրէի եւ Աղեքսանդրիոյ մէջ մասնակցած է նաեւ գեղարուեստական ձեռնարկներու (39):

Իբրեւ մենակատար դաշնակահար՝ ան ունէր ընդարձակ նուագացանկ, որ կը բովանդակէր Սքարլաթթիի, Պախի, Մոցարթի, Պեթհովէնի, Շոփէնի, Շումանի, Լիսթի, Բաբլոուզարեանի, Խաչատրեանի եւ այլոց ստեղծագործութիւնները: Ասիկա ցոյց կու տայ՝ թէ, ան կատարած է տարբեր ժամանակաշրջաններու ու դպրոցներու յարող երկեր, ինչպէս՝ պարոք, դասականներ, փիպապաշտներ, տպաւորապաշտներ եւ

ազգային դպրոցներ, ընդգրկելով արհեստավարժական [technical] լայն հնարաւորութիւններ՝ սկսելով Բարխուդարեանի նուրբ ու պարզ մանրանուագներէն մինչեւ Լիսթի բարդ գործերը (40):

Հակառակ կատարողական ասպարէզին մէջ ունեցած բեղուն գործունէութեան, Տամատեան իր ինքնութեան գլխաւոր արտայայտութիւնը գտաւ մանկավարժութեան մէջ: Անցեալ դարու քառասունական թուականներէն սկսեալ, ան ամբողջովին կը նուիրագործուի դաշնակի դասաւանդումին: 1940 Փետրուար 4-ին կը կազմակերպէ իր աշակերտներուն առաջին հանրային ունկնդրութիւնը: Տարեկան այս ունկնդրումները առանց ընդմիջումի կը շարունակուին քանիերեք տարի՝ մինչեւ 1962 թուական: Անոնցմէ առաջինը տեղի կ'ունենայ Տամատեանի տան մէջ, այնուհետեւ, 1941-1958 թուականներուն՝ Ամերիկեան Համալսարանի Օրիենթըլ Հոլին մէջ, իսկ 1959-1962-ին՝ Հայ Գեղարուեստասիրած Միութեան Թէքէեան Սրահին մէջ: Այս ունկնդրումներուն մասնակցած են 138 աշակերտ-աշակերտուհի, որոնցմէ 115-ը եղած են հայ եւ 23-ը՝ այլազգի: Նկատի ունենալով՝ որ այս ունկնդրումները իրենց որակով ու հետեւողականութեամբ առաջինն էին Եգիպտոսի մէջ, աշխուժութիւն առաջացուցին երաժըշտական շրջանակներուն մէջ ու գրաւեցին հայ եւ օտար մամուլի մասնագէտ քըննադատներուն ուշադրութիւնը (41):

1959 թուականէն սկսեալ՝ Գահիրէի պետական երաժշտանոցին հիմնադիր ու առաջին տնօրէն Ապու Պաքր Խայրաթին հրաւէրով, Տամատեան դաշնակի դասախօս կը նշանակուի նոյն երաժշտանոցին մէջ (42):

Բացի Տամատեանէն, կը գտնուէին նաեւ դաշնակի այլ դասատուներ, ինչպէս՝ Թագուհի Արամեան (43), Ալիս Մանուկեան (44), Զապէլ Քըլըճեան (45): Այլեւ երգչուհի եւ դաշնակահարուհի Աստղիկ Բաբլանեան՝ որ Ի. դարու քառասունական թուականներուն հանդիսացած է երաժշտանոցի երգի եւ դաշնակի դասախօս, ու Նոյեմի Մելիքեան-Տերվիշեան՝ որ կազմակերպած է իր աշակերտներուն տարեկան ունկնդրութիւններ ու 1960-էն սկսեալ դաշնակի դասախօս նշանակուած Գահիրէի երաժշտանոցին մէջ (46):

Հայ դաշնակահարուհիներէն նշենք Ասդրա Մսրլեան (ծն. 1932): Ան իր երաժըշտական նախնական կրթութիւնը ստացած է Նուարդ Տամատեանի եւ փրոֆ. Թիկըրմանի մօտ, ապա, 1947-1951 թուականներուն՝ Փարիզի երաժշտանոցին մէջ: 1952-ին, Եգիպտոսի եւ Եթովպիայի մէջ կու տայ իր առաջին մենանուագները (47): Կը յաջորդեն՝ 1954-1957-ին, մենանուագներ Գահիրէի, Աղեքսանդրիոյ, Պէյրութի, Իսթանպուլի, Անքարայի, Ատիս Ապապայի, Ժընեւի եւ Լոզանի մէջ, որոնք վկայեցին դաշնակահարուհիին խոր երաժշտական ըմբռնողականութիւնը, Փարիզի երաժշտանոցէն ստացած գերազանց կրթութիւնը եւ իր առանձնայատուկ կատարողական անհատականութիւնը (48): Նուագացանկը համատեղաբար կը բովանդակէր թէ՛ հայ եւ թէ՛ եւրոպացի ու ռուս երաժշտահաններու ստեղծագործութիւններ: Հայ քննադատները կը գնահատեն Ասդրան այն տեսանկիւնէն՝ թէ ան նուագելով հայ երաժըշտութիւն, մէկ կողմէն կ'ամրապնդէր հայերուն ազգային ոգին, միւս կողմէն օտարներուն մէջ կը տարածէր այդ երաժշտութիւնը (49):

Ցիշատակութեան արժանի են դաշնակահարներ Զաւէն Խաչատուրեանի եւ իր քրոջ Մելանիայի նուագահանդէսները Եգիպտոսի մէջ, 1947-1949 թուականներուն: Իրենց գործունէութեան մէջ նկատելի էր եւրոպական երաժշտութեան

գերակշռութիւնը (50)։ Նոյնքան արժանաւոր էր նաեւ դաշնակահար Է օժէն Բաքագեան (1895-1963), որ՝ բացի խմբավարի վաստակէն, դաշնակի դասախօս նշանակուած էր Աղեքսանդրիոյ երաժշտանոցին մէջ (51)։

Ջութակի կատարողական եւ մանկավարժական ասպարէզին մէջ եւս ի յայտ եկան ոչ քիչ թիւով հայեր։ Այսպէս, 1908-ին, ջութակահար Հայկ Կուտինեանի նուագահանդէսները Եգիպտոսի մէջ արձագանգ կը գտնեն երաժշտասէր հասարակութեան շրջանակներուն մէջ (52)։ Ջութակի գերազանց դասախօս մըն էր նաեւ ջութակահար Արմենակ Եսայեան (1887-1953), որ կը նկատուի Եգիպտոսի Արեւելեան Երաժշտութեան Կաճառի հիմնադիրներէն մէկը (53)։ Յիշատակութեան արժանի են նաեւ արեւելեան երաժշտութեան մասնագէտ ջութակահար Ռուբէն Գարախանեանի նուագահանդէսները, որոնք տեղի ունեցան անցեալ դարու երեսունական թուականներուն (54)։ Այլեւ աշխարհահռչակ ջութակահար Մանուկ Բարիքեանի նուագահանդէսները Գահիրէի մէջ, 1945 Յունիսին (55)։

Իսկ ծանօթ ջութակահար Ժիրայր Գանթարճեան՝ իր գեղարուեստական գործունէութիւնը սկսած է Եգիպտոսի մէջ եւ փայլուն յաջողութեան արժանացած Ի. դարու երեսունական թուականներէն սկսեալ մինչեւ քառասունականներուն վերջաւորութիւնը (56)։ Գոսթանտի Ռէգք զայն կը նկարագրէ այսպէս. «Ջութակ սկսած է սորվիլ հինգ տարեկանէն։ Զարմանքի եւ հիացմունքի աղբիւր էր իր ուսուցիչներուն համար։ Իր ուշիմութեան շնորհիւ, ինը տարեկանին ֆրանսական Լիսէ դպրոցին մէջ կը կատարէ հանրային մենանուագ։ Քաջալերուելով գտած լաւ ընդունելութենէն, Գանթարճեան նյութներ կ'ունենայ Գահիրէի Ամերիկեան Համալսարանի Էուըրթ Մեմորիըլ Հոլին եւ Աղեքսանդրիոյ Թէաթրօ Թատրոնին մէջ, որոնց մասին կ'անդրադառնան ու մեծապէս կը գնահատեն արեւմտեան թերթերը» (57)։ Երաժշտական քննադատները կը դիտարկեն՝ որ իր նուագացանկը կազմուած էր միջազգային երաժշտահաններու բարդ ստեղծագործութիւններէ (58)։

Նայի բնագաւառին մէջ յայտնուեցաւ նայահար եւ երաժշտահան Ամին պէյ Պոզարի (Պոզրի), որ Ի. դարու առաջին քառորդի ընթացքին նուագած է Եգիպտոսի հռչակաւոր երաժշտախումբերու (թախթ) հետ (59)։ Ուտի բնագաւառին մէջ փայլեցաւ Մերկէր Մելիք (1854-1939)՝ ծանօթ Ուտի Մելիք անունով, եւ Յարեթ Մորըլեան (1874-1919)՝ ծանօթ Ուտի Արեթ անունով, որ ծնած է Եգիպտոս եւ հանդիսացած Օսմանեան Տէրութեան մէջ ուտ նուագարանը մտցնող առաջին երաժիշտը (60)։

Օփերայի բնագաւառին մէջ, 1941-1947-ին պարիթոն Միհրան Երկաթ իր առաջին քայլերը կը կատարէ՝ երգելով Գահիրէի Օփերայի եւ Ալ-Համպրա Թատրոններուն մէջ (61)։ Նոյն շրջանին կը յայտնուի նաեւ սոփրանօ Գոհար Գասպարեան, որուն նուագացանկը կը բովանդակէր հայկական, ֆրանսական, գերմանական, իտալական դասական եւ վիպասպաշտական երգերու համադրութիւն մը։ Եգիպտական ձայնասփիւռը ուղղակիօրէն կը սփռէր իր բոլոր նյութները (62)։

Ճեյլան Ռաթլ (1914-1984) մէկն է ամենահռչակաւոր հայերէն՝ որոնք «յատակ դրոշմ թողուցին օփերայի արուեստին մէջ»։ Ան Եգիպտոսի մէջ այս արուեստի ամենացայտուն առաջամարտիկներէն մէկն է։ Իր մօտ ուսանած են Եգիպտական Օփերայի Խումբին բոլոր երգիչ-երգչուհիները։ Իր ողջ կեանքը նուիրաբերելով երաժշտական մշակոյթին՝ յաջողեցաւ որդեգրել արուեստի սեռութիւններ, որմէ օգտուեցան օփերայի տասնեակ աստղեր (63)։

Բնութեամբ օժտուած ըլլալով քաղցր ձայնով մը՝ կը յաճախէ երաժշտանոց, ուրկէ նախ կը ստանայ մանկավարժ դաշնակահարի վկայական: Այնուհետեւ, ուսումը կը կատարելագործէ Իտալիոյ մէջ՝ ուր կը ստանայ երգեցողութեան մանկավարժութեան տոքթորականը, հանդիսանալով այս բնագաւառին մէջ մասնագիտացած առաջին եգիպտուհին (64): Հանրածանօթ օտար երգերը արաբերէն թարգմանելու ծրագիրին առնչութեամբ կը համագործակցի տոքթ. Ալի Մուսթաֆա Մաշրաֆայի եւ եգիպտական ու արաբական աշխարհի մանկական գրականութեան առաջամարտիկ՝ Քամէլ Էլ-Քիլանիի հետ: *Ուրախ այրին* օփերէթին արաբերէն թարգմանութենէն եւ յաջողութենէն ետք, Ռաթիլ անընդհատ կը պահանջէ նաեւ համաշխարհային օփերաներու արաբերէն թարգմանութիւնները՝ զանոնք դիւրըմբռնելի դարձնելու լայն հասարակութեան (65):

Արեւելեան-արաբական երաժշտական աշխարհին մէջ հռչակաւոր է Ֆուատ Կարապետ Փանոսեան (1916-1988)՝ ծանօթ Ֆուատ Էլ-Զահէրի անունով (66): Ֆուատ Առաջին Արաբական Երաժշտութեան Հիմնարկը աւարտելէ ետք, երգեցողութեան ուսուցիչ կը նշանակուի կրթական նախարարութեան մէջ: 1946-ին իբրեւ խմբային երգեցողութեան դասատու կը պաշտօնավարէ Թատերական Հիմնարկին մէջ: 1948-ին Ֆուատ Առաջին Երաժշտական Հիմնարկին մէջ ջութակ կը դասաւանդէ: Կը ղեկավարէ *Էլ-Ֆակր* խումբը՝ որ կը նուագէր արաբական դասական երաժշտութիւն, եւ կը հսկէ եգիպտական ձայնասփիւռի լարայիններու խումբին (67):

Ֆուատ Էլ-Զահէրի յօրինած է շուրջ 350 շարժանկարի երաժշտութիւն, որոնցմէ ոմանք արժանացած են երաժշտական յօրինողութեան մրցանակներու, ինչպէս՝ *Ռոտտա Գալպի* [Վերադարձուր սիրտս] եւ *Էզզաուկա Էսսանէյա* [Երկրորդ կինը] (68): Առաջիններէն էր՝ որ շարժանկարի երաժշտութեան մէջ արեւմտեան նուագարաններու կողքին օգտագործեց նաեւ արեւելեան նուագարաններ, ինչպէս՝ *Սերաա Ֆըլ-ուատի* [Պայքար հովիտին մէջ] եւ *Խան Էլ-Խալիլի*, ուր համանուագային [symphonic] նուագախումբին հետ հանդէս կու գան ուտը, քանոնը եւ նայը (69):

Իսկ եգիպտական ձայնասփիւռին համար յօրինած է հանրածանօթ հաղորդումներու երաժշտութիւն, ինչպէս՝ *Ահսան Էլ-գեսաս* [Ամենայայտնի պատմուածքներ] եւ *Գեսսաթ Էլ-ղար* [Քարայրին պատմութիւնը]: Ձայնասփիւռի ամենակարեւոր ստեղծագործութիւններէն է *Էլ-Արտ Էսսաէրա* [Խռովեալ հողը]՝ որ 1952 Յուլիս 23-ի յեղափոխութենէն ետք գրուած առաջին համանուագային պատումն [symphonic poem] է (70): Յօրինած է նաեւ 15 հեռատեսիլի թատրերգութեան, Ազգային Թատրոնի եւ բազմաթիւ հեռատեսիլի թերթօններու երաժշտութիւն (71):

Զահէրին առաջինն էր՝ որ սինեմայի եւ հեռատեսիլի շարժանկարներուն եւ ձայնասփիւռի հաղորդումներուն մէջ օգտագործեց բազմաձայն երգչախումբ (72): Երբ գաղափար ծագեցաւ օտար բարձրարուեստ շարժանկարները տուպլաժի միջոցով թարգմանել արաբերէն, հսկողութիւնը վստահուեցաւ Զահէրիին: Անոնց գլխաւորներէն է պատմական շարժանկարը՝ *Այսա Էտտին ուալ-մեսպահ Էսսահրի* [Այսա էտտին եւ կախարդական լապտերը], որուն երգերը կը թարգմանուին արաբերէն, երաժշտութիւնը կը ձայնագրէ Լոնտոնի Սիմֆոնի նուագախումբը եւ երգերը արաբերէն յերգուով կը կատարէ Ապտ Էլ-Հալիմ Հաֆէզ (73):

Էլ-Զահէրի միջազգային երաժշտութիւն դասաւանդած է, ստեղծագործական կեանքը նոր թեւակոխած կարգ մը երաժշտահաններու (74) ու դասախօսած կարգ մը

երգահաններու (75)։ Մշակած է եգիպտացի մեծ երգահաններու գործեր (76), յօրինած է ինքնուրոյն երաժշտութիւն՝ որ կը յատկանշուի յստակ եգիպտական բնոյթով։ Ան միջազգային երաժշտութեան իր գիտելիքները օգտագործած եւ ի սպաս դրած է յօգուտ եգիպտական երաժշտութեան բարգաւաճումին (77)։

Այսպէս, Ֆուատ էլ-Զահէրի իր կեանքը կը նուիրաբերէ երաժշտական յօրինողութեան, մանկավարժութեան եւ միջազգային գիտական երաժշտական ուսումնասիրութիւններու թարգմանութեան՝ նպաստելով եգիպտական երաժշտութեան զարգացումին։ Հակառակ որ ծնունդով հայ էր, ան ամբողջապէս հեռու մնաց հայկական երաժշտութենէն։ Իրեն գրաւեց եգիպտական երաժշտական աշխարհը, ուր՝ շարժանկարի, ձայնասփիւռի, թատերգութեան եւ երգային ստեղծագործութիւններու բոլոր ճիւղերուն ու սեռերուն ընդմէջէն գտաւ իր միտքերուն զարգացումն ու փթթումը։

Բաց աստի, եգիպտահայ երաժշտական կեանքը յատկանշուեցաւ միջազգային հռչակաւոր երաժիշտներու յիշատակներու ոգեկոչումով։ Այս սովորութիւնը սկիզբ առաւ Ի. դարու քառասունական թուականներուն։ Հանդիսութիւնները կը բաժնուէին երկու մասի, որոնցմէ առաջինը բանախօսութիւն մըն էր ոգեկոչուող երաժիշտի կեանքին եւ ստեղծագործական յատկանիշներուն մասին, իսկ երկրորդը յատկացուած էր իր ամենածանօթ ստեղծագործութիւններուն կատարումին։ Օրինակ, Գահիրէի Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութիւնը կազմակերպած է Շումանի (78), Մենտելսոնի (79), Պեթհովէնի (80) նուիրուած երեկոյթներ։

Իսկ Շոփէն՝ Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան մէջ արժանացած է աւելի քան մէկ ոգեկոչումի (81)։ Կոկանեան սրահը եւս 1949 Յունիս 22-ին ոգեկոչած է Շոփէնի մահուան հարիւր ամեակը (82)։ Այս երեւոյթը չսահմանափակուեցաւ միայն օտարներով, այլեւ ընդգրկեց հայ երաժիշտներ, յատկապէս՝ Կոմիտաս վարդապետ, որ առիւծի բաժինը ունեցաւ ոգեկոչումի հանդիսութիւններուն մէջ (83)։

1934-ին՝ եգիպտական ձայնասփիւռի եւրոպական կայանը հիմնուելէն ետք, սկսան ուղղակիօրէն սփռուիլ հայերու եւ հայկական երգչախումբերու կատարած տարբեր լեզուներով երգերն ու գործերը (84)։ Իսկ 1954-ին՝ եգիպտական ձայնասփիւռի հայկական բաժինին հիմնադրումէն ետք, հայկական երգն ու երաժշտութիւնը կը գրաւեն ընդարձակ տարածութիւն (85)։

Յիշատակութեան արժանի է այն փաստը՝ որ հայերը արեւելեան-արաբական-եգիպտական երաժշտութեան զարգացումին նպաստեցին ոչ միայն գեղարուեստական՝ այլեւ արհեստավարժական [technical] առումով, մանաւորապէս Սեդրակ Միչեան՝ արտօնատէրը Գահիրէի կեդրոնական թաղամասի Ապտ էլ-Ազիզ փողոցին վրայ գտնուող Միչեան Սկաւառակներու Գործարանին։ Ի. դարու առաջին քառորդին Միչեան կը ձայնագրէ հռչակաւոր երաժիշտներու երգն ու նուագը, ինչպէս՝ Զաքի Մուրատ, Իպրահիմ Շաֆիք, Ահմատ էլ-Մեհայլաուի, Իսմայիլ էլ-Տուսուքի, Թոտ, Սոլայման Ապու Տաուտ եւ Սայէտ Մուսթաֆա (86)։

Սակայն ամենակարեւոր եւ ամենայայտնի արուեստագէտը որուն ձայնագրեց Միչեան եւ պատճառ հանդիսացաւ եգիպտական արուեստի յիշողութեան մէջ իր աւանդոյթի պահպանումին՝ կը հանդիսանայ Սայէտ Տարուիշ (1893-1923)։ Հակառակ մեծ եւ պատկառելի սկաւառակներու ընկերութիւններու առկայութեան, ինչպէս՝ Օտէոն, Պիտաֆոն եւ Կրամոֆոն, Սայէտ Տարուիշ նախընտրեց գործակցիլ Միչեանի հետ՝ որ կը դառնայ ժողովրդական արուեստագէտի [իմա՝ Սայէտ Տարուիշի, Հ. Ա.]

ձայնագրութիւններու մեծամասնութեան մենատէրը (87):

Այսպէս, ինչպէս կը յստակուի վերոյիշեալէն, երաժշտականապէս հայերը չմեկուսացան իրենց մէջ, այլ ընդգրկեցին երգ-երաժշտութեան թէ՛ արեւմտեան եւ թէ՛ արեւելեան մասնաճիւղերը: Հակառակ որ իրենց ինքնութիւնը պահպանելու եւ հաստատելու համար կառչեցան հայկական-արեւելեան երաժշտութեան վրայ, սակայն դիմեցին նաեւ ուրիշ ազգերու երաժշտութեան՝ վերջինին բովանդակած մարդկային համընդհանուր յատկանիշներուն համար: Հետեւաբար, անոնք հարստացուցին հայկական-եգիպտական երաժշտական կեանքը:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Մոհամմէտ Րէֆաաթ էլ-Իմամ, *Հայերը Եգիպտոսի մէջ. ԺԹ. դար*, Գահիրէ, 1995, էջ 236-237, 286: *Արեւ*, օրաթերթ, Գահիրէ, թիւ 1873, Ուրբաթ, 24 Ապրիլ 1925, էջ 5. թիւ 1888, Երեքշաբթի, 12 Մայիս 1925, էջ 2:

Եգիպտական բեմերու վրայ հայերուն բազմիցս բեմադրած կարեւոր օփերէթներէն է նաեւ *Արշին մալ ալան*: *Արեւ*, թիւ 1296, Հինգշաբթի, 24 Մայիս 1923, էջ 3. թիւ 3124, Հինգշաբթի, 16 Մայիս 1929, էջ 3. թիւ 7592, Երեքշաբթի, 7 Դեկտեմբեր 1943, էջ 2:

2.-Արիստակեան Կովկասէն Եգիպտոս կու գայ 1922-ին: Իր դուստրը՝ Ժենիա Արիստակեան-Փոլիաքինա, կարեւոր մասնակցութիւն կ'ունենայ եգիպտահայ թատերական-երաժշտական կեանքին մէջ եւ կը հռչակուի կովկասեան պարերու կատարումով: Ժենիա Հայրենիք կը վերադառնայ 1948-ին:

Յովհաննէս Թոփուզեան, *Եգիպտոսի հայկական գաղութի պատմութիւն (1805-1952)*, Երեւան, 1978, էջ 307:

3.-*Անուշ* օփերան կազմուած է հինգ արարէ եւ երկու տեսարանէ: Նիւթը գեղջկական սիրոյ մասին է: *Արեւ*, թիւ 1841, Շաբաթ, 14 Մարտ 1925, էջ 4. թիւ 1894, Երեքշաբթի, 19 Մայիս 1925, էջ 2. թիւ 8353, Շաբաթ, 8 Յունիս 1946, էջ 3:

4.-*Յուսաբեր*, օրաթերթ, Գահիրէ, Շաբաթ, 17 Սեպտեմբեր 1949:

5.-Խումբը իր ամենայաջող նուագահանդէսը կու տայ 1902-ին՝ նուիրուած Վարդան զօրավարի յիշատակին, ուր կը նուագէ Կոմիտաս վարդապետի ազգային-հայրենասիրական երաժշտութիւնը:

Հ. Եփրեմ Պօղոսեան, «Եգիպտահայ մշակութային ընկերակցութիւնները», *Ուսումնարան* տարեգիրք 1959-1960, Գահիրէ, էջ 30:

6.-*Իրաւունք*, Երկուշաբթի, 27 Յունիս 1904:

7.-Այս խումբին համար կը կազմուի անդամագրութեան սակ՝ շաբաթական քսանհինգ դրուշ: Առաջին շաբաթուայ եկամուտը կ'ըլլայ 2344 դրուշ եւ ծախսերը՝ 818 դրուշ: Կ'ընտրուի նաեւ վարչութիւն մը:

Պօղոսեան, նշ. աշխ.:

8.-*Իրաւունք*, Հինգշաբթի, 14 Ապրիլ 1904:

9.-Թոփուզեան, նշ. աշխ., էջ 307:

10.-*Արեւ*, թիւ 7244, Շաբաթ, 17 Հոկտեմբեր 1942, էջ 2. թիւ 7727, Ուրբաթ, 19 Մայիս 1944, էջ 2. թիւ 9254, Երեքշաբթի, 24 Մայիս 1949, էջ 2:

11.-1946-ին Հայ Մշակոյթի Բարեկամները Գահիրէի մէջ կը ներկայացնեն *Անուշ* օփերան, մասնակցութեամբ *Շնորհալի* երգչախումբին, Ղազարոսեանի խմբավարութեամբ: Ներկայացումը կը կրկնուի Աղեքսանդրիոյ մէջ:

Ղազարոսեանի կեանքին եւ ստեղծագործութեան մասին տե՛ս Աւետիս Եափուճեան *Եգիպտահայ մշակոյթի պատմութիւն*, Գահիրէ, 1981, էջ 291-293:

12.-Թոփուզեան, նշ. աշխ., էջ 307:

13.-Սրուանձտեանց ծնած է Վան եւ կը Հանդիսանայ Կոմիտաս վարդապետի Հինգ սանե-րէն մէկը: 1925-1928 կ'ապրի Եգիպտոսի մէջ, որմէ ետք կը մեկնի Ամերիկայի Միացեալ Նա-Հանգներ:

Յաւելեալ տեղեկութիւններու Համար *տե՛ս* Եափուճեան, նշ. աշխ.ը, էջ 304-306:

14.-*Արեւ*, թիւ 1835, Շաբաթ, 7 Մարտ 1925, էջ 3. թիւ 2226, Չորեքշաբթի, 16 Յունիս 1926, էջ 3. թիւ 2737, Ուրբաթ, 10 Փետրուար 1928, էջ 2:

15.-*Արեւ*, թիւ 7285, Ուրբաթ, 4 Դեկտեմբեր 1942, էջ 2. թիւ 9237, Չորեքշաբթի, 4 Մայիս 1949, էջ 3:

16.-*Յուսաբեր*, Շաբաթ, 10 Յուլիս 1926, էջ 2:

17.-Տիգրան Զուհաւճեանի աշակերտներէն է Սինանեան: Յօրինած է բազմաթիւ ստեղծա-գործութիւններ, երգեր, խմբերգներ եւ մշակումներ: Իբրեւ կատարող ու նուագավար՝ բազմա-թիւ նուագահանդէսներ կազմակերպած է Եգիպտոսի, Միջին Արեւելքի, Անգլիոյ եւ Ֆրան-սայի մէջ:

Յաւելեալ տեղեկութիւններու Համար *տե՛ս* Հայկ Աւագեան, «Յարութիւն Սինանեան ստեղծագործութիւն մը կը ձօնէ խտիւ Ապպաս Հէլմի երկրորդին», *Արեւ օրաթերթի միամսեայ արաբերէն յաւելուած*, Գահիրէ, թիւ 13, Յունուար 1999, էջ 14:

18.-Անդ, էջ 14-15:

Նշենք, որ խտիւ Ապպաս Հէլմի երկրորդի երաժշտախումբին մէջ կը գտնուէին Հայեր:

Էլ-Ախպար, օրաթերթ, Գահիրէ, թիւ 783, Երեքշաբթի, 20 Ապրիլ 1909:

19.-Հայերը Կոմիտաս վարդապետին կ'առաջարկեն Աղեքսանդրիոյ Ս. Պօղոս-Պետրոս եկեղեցիին Համար մնայուն երգչախումբ պատրաստել, զոր կը մերժէ՝ ժամանակի սղութեան պատճառով: Կոմիտաս վարդապետ իր պայմաններուն մէջ կ'առաջադրէ նուագահանդէսի Հասոյթին մէկ երրորդը յատկացնել իրեն՝ իր երկասիրութիւններու տպագրութեան Համար, իսկ պատասխանատուութիւններուն ամբողջ արդիւնքը յանձնել իրեն: Իրօք, այս ձեւով է՝ որ ան 1911-1912-ին կը կարողանայ տպագրել *Հայ գեղջուկ երգերու* երկու տետրակները:

Թոփուզեան, նշ. աշխ.ը, էջ 208:

20.-Անդ, էջ 208-209:

21.-Անդ, էջ 209:

22.-*Արեւ*, թիւ 1843, Երեքշաբթի, 17 Մարտ 1925, էջ 2. թիւ 2696, Ուրբաթ, 23 Դեկտեմբեր 1927, էջ 3. թիւ 2706, Չորեքշաբթի, 4 Յունուար 1928, էջ 3:

23.-*Արեւ*, թիւ 1863, Հինգշաբթի, 9 Ապրիլ 1925, էջ 2:

24.-*Արեւ*, թիւ 2715, Երկուշաբթի, 16 Յունուար 1928, էջ 2. թիւ 2782, Երեքշաբթի, 3 Ապրիլ 1928, էջ 2: *Արաքս*, Գահիրէ, Շաբաթ, 21 Ապրիլ 1928:

25.-*Արեւ*, թիւ 1238, Հինգշաբթի, 15 Մարտ 1923, էջ 1. թիւ 1544, Երկուշաբթի, 17 Մարտ 1924, էջ 1. թիւ 1597, Երեքշաբթի, 20 Մայիս 1924, էջ 2:

26.-*Արեւ*, թիւ 2452, Հինգշաբթի, 10 Մարտ 1927, էջ 2. թիւ 2472, Շաբաթ, 2 Ապրիլ 1927, էջ 1. թիւ 2521, Չորեքշաբթի, 1 Յունիս 1927, էջ 1:

27.-Պատմագրեանի նուագահանդէսներուն եւ եգիպտական մամուլի արձագանգներուն մասին մանրամասն *տե՛ս* Ա. Պատմագրեան, *Իմ յուշերից*, Պէյրութ, 1978, էջ 203-226:

28.-Ֆարուք առաջին թագաւորի գահակալութեան ժամանակ Եգիպտոսի մէջ փորձ կատարուեցաւ վերականգնել իսլամական տէրութիւնը՝ ուր Ֆարուք դառնալու էր իսլամնե-րուն առաջնորդը: Իսլամական աշխարհի չափանիշով այս գաղափարը Հաստատագրելու մի-տումով, խնամիական կապ գոյացաւ Եգիպտոսի թագաւորական եւ Իրանի Բահլաւունի ընտանիքներուն միջեւ՝ Ֆաուզիեա իշխանուհիին եւ Շահպուր Մոհամմէտ Րէտա Շահ Բահլա-ւունի իշխանին ամուսնութեամբ: Այնուհետեւ, 1941-ին, իր հօր գահընկեցութենէն ետք, Բահ-լաւունի կը դառնայ Իրանի արքան: Հակառակ որ իշխանուհին սուննի էր եւ իշխանը՝ շիի, Էլ-Մարաղի շէյխը կը Հաստատէ՝ թէ, իսլամը կ'արտօնէ նման ամուսնութիւն: Թագաւորական

դիւանի տնօրէն Ալի Մաhէր կը յայտարարէ՝ թէ եգիպտական եւ իրանական թագաւորական ընտանիքներու խնամիութեան առաջին օրը սկսելու է արդի Եգիպտոսի փառքը եւ Եգիպտոս դառնալու է իսլամական թագաւորութեան փայլքը: Այս ծրագիրը կը ձախողի իսկ Ֆաուզէեա չի յաջողիր իր ամուսնական կեանքին մէջ եւ կ'ամուսնալուծուի 1948 Նոյեմբեր 19-ին:

Լաթիֆա Մոհամմէտ Սալէմ, *Ֆարուք եւ թագաւորական ընտանիքին անկումը Եգիպտոսի մէջ*, Ա. Հրատ., Գահիրէ, 1989, էջ 744, 921, 973:

29.-Աղեքսանդրիա քաղաքի կատարելիք հանդիսութիւնը՝ ի պատիւ Նորին Վսեմութիւն Իրանի թագաժառանգին, թաղապետական պարտէզին մէջ, 1939 Մարտ 24-ին:

30.-Յիցիլիա Բրուտեան, *Սփիւռքի հայ երաժիշտները*, Երեւան, 1968, էջ 484-487:

Պատմագրեանի ստեղծագործութիւններուն մասին *տե՛ս* Պատմագրեան, նշ. աշխ.ը, էջ 48-50, 227-229:

31.-Պատմագրեան իբրեւ երաժշտութեան դասատու կը պաշտօնավարէ Աղեքսանդրիոյ Պօղոսեան Վարժարանին մէջ մինչեւ 1941 թուական՝ երբ երկրորդ համաշխարհային պատերազմին հետեւանքով կը փոխադրուի Գահիրէ:

Մանկավարժական ասպարէզին մէջ ունեցած գործունէութեան մասին մանրամասն *տե՛ս* Պատմագրեան, նշ. աշխ.ը, էջ 234-244:

32.-Պատմագրեան կազմակերպեց Աղեքսանդրիոյ հայ լուսաւորչականներու Պօղոս-Պետրոս եկեղեցիին երգչախումբը: Նչենք, որ Պատմագրեանի գործունէութիւնը չի սահմանափակուիր Եգիպտոսի մէջ տարած աշխատանքով: Ան երաժշտական գործունէութիւն ծաւալած է Եգիպտոս գալէն առաջ եւ ետք՝ Լոնտոնի, Երուսաղէմի, Պէյրութի, Հալէպի, Պաղտատի, Թեհերանի, Թաւրիզի, Սպահանի, Ապատանի եւ Հիւսիսային Ամերիկայի զանազան քաղաքներու մէջ: Մանրամասնութիւնները *տե՛ս* անդ, էջ 218-219: Բրուտեան, նշ. աշխ.ը, էջ 484-485:

33.-Իզապէլլա Եոլեան, *Ակնարկ արաբական երաժշտութեան վրայ*, Մոսկուա, 1977, էջ 132-133 (ռուսերէն):

Խաչատրեանի եւ Եգիպտոսի մէջ իր ներկայացուցած գործերուն մասին *տե՛ս* Edouard Hagopian, *Aram Khatchatourian*, Le Caire, 1961, pp. 5-16:

34.-Յակոբ Խանճեան, *Երգը կանչում է*, Երեւան, 1961, էջ 15-24, 40-43, 48-50:

35.-Եգիպտոսի մշակոյթի նախարար տոքթ. Սարուաթ Օգաշա՝ հայկական ժողովրդական երգի մասին կ'ըսէ՝ թէ մեծ նմանութիւն ունի արաբականին հետ: Ան փափաք կը յայտնէ հայկականին նմանողութեամբ արաբական խումբ մը կազմել՝ հաւաքելու եւ տարածելու արաբական ժողովրդական երգերը:

Անդ, էջ 24:

36.-Անդ, էջ 36-37:

37.-Ըստ նոյնի, էջ 28:

38.-Տամատեան ծնած է Աղեքսանդրիա, 1910-ին: Դուստրն է մտաւորական եւ հասարակական գործիչ Միհրան Տամատեանին (1864-1945): Նախնական կրթութիւնը ստացած է Պօղոսեան Վարժարանին եւ Լիսէ Ֆրանսէին մէջ: Դաշնակի դասերը սկսած է վեց տարեկանին: 1924-ին, ընտանիքին հետ կը տեղափոխուի Պէյրութ: 1929-ին կ'ընդունուի Պէյրութի Ամերիկեան Համալսարանի նորաբաց երաժշտական բաժանմունքը, հանդիսանալով իր առաջին շրջանաւարտը: 1931-1932-ին դաշնակի ուսումը կը կատարելագործէ Փարիզի էքոլ Նորմալին մէջ: Պէյրութ վերադառնալէն ետք կը նուիրուի կատարողական եւ մանկավարժական գործունէութեան: 1932-ին դաշնակի դասախօս կը նշանակուի Պէյրութի Ամերիկեան Համալսարանին մէջ: 1937-ին վերջնականապէս կը հաստատուի Գահիրէ:

Հայկ Աւագեան, «Նուարդ Տամատեան՝ մանկավարժուհի եւ դաշնակահարուհի», *Արեւ օրաթերթի միամսեայ արաբերէն յաւելուած*, թիւ 11, Նոյեմբեր 1998, էջ 14-15:

39.-Անդ, էջ 15:

40.-Տամատեան կը գնահատուի նաեւ իբրեւ նուագահանդէսի եւ սեննկային երաժշտութեան

կատարող: Նուագած է նաեւ զուգանուագներ ջութակի, թաւ ջութակի եւ դաշնակի հետ: Մանրամասնութիւնները *տե՛ս* անդ, էջ 16:

41.-Անդ: *Արեւ*, թիւ 6841, Երեքշաբթի, 24 Յունիս 1941, էջ 2. թիւ 7734, Շաբաթ, 27 Մայիս 1944, էջ 3. թիւ 8343, Երեքշաբթի, 28 Մայիս 1946, էջ 2. թիւ 8974, Շաբաթ, 19 Յունիս 1948, էջ 3:

42.-Տամամեան երաժշտանոցին մէջ կը դասաւանդէ մինչեւ 1991 թուական՝ երեսուն տարուայ ընթացքին պատրաստելով բազմաթիւ դաշնակահարներ:

Աւագեան, նշ. յօդ.ը, էջ 17:

43.-*Արեւ*, թիւ 7049, Շաբաթ, 28 Փետրուար 1942, էջ 3. թիւ 7722, Շաբաթ, 13 Մայիս 1944, էջ 3:

44.-*Արեւ*, թիւ 7744, Հինգշաբթի, 8 Յունիս 1944, էջ 2:

45.-*Արեւ*, թիւ 9266, Երեքշաբթի, 7 Յունիս 1949, էջ 2:

46.-Եափուճեան, նշ. աշխ.ը, էջ 308, 314-315:

47.-1954-ին Աստղա Մսրլեան Գերմանիոյ մէջ կը մասնակցի Իւնեսքոյի կազմակերպած երիտասարդ երաժիշտներու մրցոյթին, ուր 17 ազգերու ներկայացուցիչներուն մէջ մրցանակ կը շահի:

Բրուտեան, նշ. աշխ.ը, էջ 423:

48.-1957-ին Աստղա կ'ամուսնանայ արեւմտագերմանացի դիւանագէտի մը հետ, որուն հետ կը մեկնի Անթիլեան կղզիներ (Հայիթի) եւ Ուկանտա: Այս ուղեւորութիւնները չեն խանգարեր իր դաշնակահարական գործունէութեան եւ կը շարունակէ մենանուագներ տալ այցելած քաղաքներուն մէջ, ինչպէս նաեւ Գահիրէի, Պէյրութի մէջ եւ այլուր:

Անդ, էջ 425-426:

49.-Անդ, էջ 427:

50.-Յայտագիրը կազմուած էր Պախի, Լիսթի, Պրամսի, Շոփէնի, Շումանի եւ այլոց ստեղծագործութիւններէն:

Արեւ, թիւ 8587, Շաբաթ, 15 Մարտ 1947, էջ 3. թիւ 9115, Չորեքշաբթի, 8 Դեկտեմբեր 1948, էջ 2. թիւ 9262, Հինգշաբթի, 2 Յունիս 1949, էջ 2:

51.-Բաբաղեանի կեանքին եւ երաժշտական գործունէութեան մասին *տե՛ս* Եափուճեան, նշ. աշխ.ը, էջ 306-308:

52.-*Էլ-Մոքաթթամ*, օրաթերթ, Գահիրէ, թիւ 4723, Երեքշաբթի, 28 Յունուար 1998, էջ 3:

53.-Եդուարդ Յակոբեան, «Թադէոս Էֆենտի» (արաբերէն), *Էլ-մեկալլա էլ-մուսիքեյա* [Երաժշտական հանդէս], Գահիրէ, թիւ 19, 1975, էջ 33:

Ի. դարու քառասունական թուականներու վերջաւորութենէն սկսեալ, Եգիպտոսի մէջ դաշնակ դասաւանդած է նաեւ Փօլ Մաղլումեան:

Արեւ, թիւ 8904, Շաբաթ, 27 Մարտ 1948, էջ 4:

54.-Ռուբէն նուագահանդէսներ տուած է նաեւ Ռուսաստանի, Իրանի, Իսթանպուլի, Պուլկարիոյ, Ռումանիոյ եւ Պալքանեան երկիրներուն մէջ՝ ամէնուրեք գտնելով բարձր ընդունելութիւն:

Արեւ, թիւ 3350, Ուրբաթ, 7 Փետրուար 1930, էջ 3. թիւ 3369, Շաբաթ, 1 Մարտ 1930, էջ 4:

55.-*Արեւ*, թիւ 7923, Չորեքշաբթի, 10 Յունուար 1945, էջ 2. թիւ 7930, Հինգշաբթի, 18 Յունուար 1945, էջ 2:

56.-Ժիրայր ծնած է Գահիրէ, 1931 Հոկտեմբեր 3-ին: Հինգ տարեկանին ի յայտ կու գան իր երաժշտական ընդունակութիւնները: Վեց տարեկանին առաջին նուագահանդէսը կու տայ նուագախումբի նուագակցութեամբ, որուն կը յաջորդէ ուրիշ մը՝ Պաղեստինի Սէմֆոնիք Նուագախումբին հետ:

Մանրամասնութիւնները *տե՛ս* Եափուճեան, նշ. աշխ.ը, էջ 354:

57.-Գոմթանտի Ռէզք, *Արեւելեան երաժշտութիւնը եւ արաբական երգեցողութիւնը*, հատոր երկրորդ, մաս երրորդ, Գահիրէ, 1993, էջ 136:

58.-*Արեւ*, Թիւ 7893, Երկուշաբթի, 4 Դեկտեմբեր 1944, էջ 2. Թիւ 8274, Չորեքշաբթի, 6 Մարտ 1946, էջ 2. Թիւ 8554, Չորեքշաբթի, 5 Փետրուար 1947, էջ 2:

59.-1953-ին Գանթարճեան կը գաղթէ Ամերիկայի Միացեալ Նահանգներ, ուր կը շարունակէ ջութակահարական յաջողութիւններու շարքը:

Մանրամասնութիւնները *տե՛ս* Եափուճեան, նշ. աշխ.ը, էջ 354-355:

60.-*Ուսափ էննի*, Գահիրէ, Թիւ 4549, Շաբաթ, 12 Յուլիս 1924, էջ 2:

Պողարի սկաւառակի վրայ ձայնագրած է 49 փեշրէֆ, Թաքսիմ, սեմայի եւ քայլերգ:

Հայկ Աւագեան, «Հայերը արաբական երգ-երաժշտութեան մէջ՝ ըստ տպագրուած աղբիւրներու», *Արեւ օրաթերթի միամսեայ արաբերէն յաւելուած*, Թիւ 16, Ապրիլ 1999, էջ 17:

61.-Եդուարդ Յակոբեան, նշ. յօդ.ը, էջ 33:

Հայ նուագածուներ կը գտնուէին Սամի էլ-Շուայի յայտնի երաժշտախումբին (Թախթ) մէջ, ինչպէս՝ Նուպար Մալխասեան եւ Մաքսուտ Գալկայեան:

Աւագեան, նշ. յօդ.ը:

62.-Միհրան Երկաթ ծնած է Պոլիս, 1921-ին: 1923-ին, ընտանիքին հետ կը տեղափոխուի Եգիպտոս: Կրթութիւնը կը ստանայ Գահիրէի Հայկազեան Վարժարանին մէջ եւ ապա երաժշտական ուսումը կը շարունակէ մինչեւ 1940 Թուական: Դերերգներով ելոյթ կ'ունենայ *Ռիկոլեթթօ, Գարմէն, Աիտա* եւ *Անոյշ* օփերաներուն մէջ: 1947-ին, ընտանիքին հետ կը հաստատուի Խորհրդային Հայաստան, ուր՝ Երեւանի Ալեքսանդր Սպենդիարեան Օփերայի եւ Պալէի Թատրոնին մէջ հանդէս կու գայ աւելի քան 40 դերերգով: Բացի Խորհրդային Միութեան բոլոր կարեւոր քաղաքներէն՝ կ'երգէ նաեւ Լեհաստանի, Արեւելեան Գերմանիոյ, Ֆրանսայի, Միացեալ Նահանգներու օփերայի Թատրոններուն մէջ: 1956-ին կը ստանայ Հայաստանի Վաստակաւոր Արուեստագէտի կոչում, 1961-ին՝ Հայաստանի Ժողովրդական Արուեստագէտի եւ 1977-ին՝ Խորհրդային Միութեան Ժողովրդական Արուեստագէտի:

Մանրամասնութիւնները *տե՛ս* Եափուճեան, նշ. աշխ.ը, էջ 325-326:

63.-Գոհարի Եգիպտոսի երգահանդէսներուն մասին *տե՛ս Արեւ*, Թիւ 6992, Շաբաթ, 20 Դեկտեմբեր 1941, էջ 3. Թիւ 7390, Շաբաթ, 10 Ապրիլ 1943, էջ 2. Թիւ 8295, Շաբաթ, 30 Մարտ 1946, էջ 3. Թիւ 8892, Շաբաթ, 13 Մարտ 1948, էջ 3:

Ամուսնանալէն ետք, 1948-ին Գոհար կը գաղթէ Խորհրդային Հայաստան եւ կը հաստատուի Երեւան: Օփերայի զանազան դերերգներով ելոյթ կ'ունենայ Ալեքսանդր Սպենդիարեան Օփերայի եւ Պալէի Թատրոնին մէջ: 1956-ին կը ստանայ Խորհրդային Միութեան Ժողովրդական Արուեստագէտի կոչում: 1964-ին կը սկսի դասաւանդել Երեւանի Կոմիտաս Երաժշտանոցին մէջ: Կ'արժանանայ «Հայաստանի սոխակ» մակդիրին: Իր ձայնին շնորհիւ, հայկական երգի ու երաժշտութեան յայտարարը կը դառնայ ամբողջ աշխարհին մէջ: Քանիցս ընտրուած է Խորհրդային Հայաստանի եւ Խորհրդային Միութեան Գերագոյն Սովետի անդամ:

Մանրամասնութիւնները *տե՛ս* Եափուճեան, նշ. աշխ.ը, էջ 320-322:

64.-Ի. դարու վաթսունական Թուականներուն, Ռաթլ բախում մը կ'ունենայ կարգ մը եգիպտացի մեծ երգահաններու հետ, երբ արուեստի հաստատութիւններու պատասխանատու մարմիններ կ'որոշեն արդէն յայտնի երաժիշտներու ուղարկել երաժշտանոց եւ սորվեցնել համաշխարհային երաժշտութեան հիմքերն ու կանոնները: Այսպէս, հռչակաւոր երաժիշտներ դէմ ընդ դէմ կը կանգնին գիտութեան մը՝ որ ունի իր օրէնքներն ու հիմքերը: Այս երաժիշտներուն մեծամասնութիւնը բնական ընդունակութեան տէր անձեր էին եւ չունէին կրթական պատրաստութիւն: Հակառակ եգիպտական երաժշտական աշխարհին մէջ իրենց գրաւած նշանակալի դիրքին, Ռաթլ իրենց ուսուցանեց երաժշտութեան գիտական հիմքերը: Ասիկա պատճառ հանդիսացաւ՝ որ անոնք մէկ առ մէկ հրաժարին ուսումէ, պատճառաբանելով որ բնական ընդունակութիւնը բաւարար է:

Շոքրի էլ-Քասի, *Հարիւր եգիպտական անձնաւորութիւն*, Գահիրէ, 1999, էջ 93-94:

65.-Ռաթլի մօտ ուսանեցան Եգիպտոսի օփերայի եւ արեւելեան երգեցողութեան

Հռչակաւոր դէմքեր, որոնցմէ ամենածանօթներն են՝ Աբտ էլ-Հալիմ Հաֆէզ, Մոհարրամ Ֆուատ, Եասմին էլ-Խայեամ, Ֆայզա Գամէլ, Իման Եունես, Աֆաֆ Ռաատի եւ Ֆուատ Աբտ էլ-Մաճիտ: Նկատի ունենալով՝ որ ձայնարտայայտումի գիտութիւնը կը վերաբերի ոչ միայն երգիչներուն, իր մօտ ուսանեցան նաեւ բազմաթիւ դերասաններ ու դերասանուհիներ, ինչպէս՝ Նատիա Լոթֆի եւ Հասան Եուսէֆ: Իսկ Եգիպտոսէն դուրս իր մօտ մարզուած ամենայայտնի դէմքերէն է մարոքցի երգիչ Աբտ էլ-Ուահապ Տուքքալի:

Անդ, էջ 94:

66.-Անդ, էջ 95: *Հանրագիտարան՝ Ի. դարու Եգիպտոսի նշանաւոր դէմքերու*, Գահիրէ, 1996, «Ճիլեան Ռաւթր», թիւ 441, էջ 166:

67.-Ֆուատ Փանուսեան ծնած է Գահիրէի Զահէր թաղամասը: Այս պատճառով ստացած «էլ-Զահէրի» մականունը: Հայրը ծագումով ամմանցի վաճառական մըն էր իսկ մայրը ծագումով իրանցի էր: Տղեկներուն դպրոցը վկայագրանց վկայականով աւարտելէ ետք, կը յաճախէ Ֆուատ Առաջին Արաբական Երաժշտութեան Հիմնարկը՝ ուր կ'ուսանի ջութակի նուագածութիւն: Կը սորվի նաեւ երաժշտութեան անսութիւն եւ դաշնակում [harmony]:

Մանրամասնութիւնները *տե՛ս* Աբտ էլ-Համիտ Թաուֆիք Զաքի, *Եգիպտական երաժշտութեան դրօշակակիրները 150 տարուան ընթացքին*, Գահիրէ, 1990, էջ 239-240:

68.-Զէյն Նասսար, *Եգիպտական մասնագիտացուած երաժշտութիւնը*, Գահիրէ, 1990, էջ 86-87:

69.-Այն շարժանկարները՝ որոնց համար Ֆուատ էլ-Զահէրի յօրինած է երաժշտութիւն, կը նկատուին արաբական շարժանկարի դասականներէն: Անոնց խորագիրները *տե՛ս* անդ, էջ 91-93:

70.-էլ-Զահէրի կը նկատուի կրօնական շարժանկարներու երաժշտութիւն յօրինած ամենածանօթ երաժիշտներէն մէկը, ինչպէս՝ *Ռապաա էլ-Ատաուիյա*, *Պայթ Ալլահ էլ-Հարամ* [Աստուծոյ սուրբ տաճարը] եւ *Գանտիլ Ում Հաշէմ* [Ում Հաշէմին կանթեղը]: Այլեւ պատկերագրական շարժանկարներու երաժշտութեան, ինչպէս՝ *Կէթթայիք իլլ-Մաքքա* [Ճամբան դէպի Մաքքա], *էլ-Ազհար*, *էլ-Մասաճէտ էլ-գահիրիյա* [Գահիրէի մզկիթները] եւ *Մասր էլ-գատիմա*:

Աբտ էլ-Համիտ Թաուֆիք Զաքի, նշ. աշխ., էջ 241:

71.-1950-ին էլ-Զահէրի կը յօրինէ նաեւ քանոնի առաջին քոնչերթոն:

Անդ, էջ 241-242:

72.-Այս ստեղծագործութիւններու երաժշտութեան մասին *տե՛ս* Զէյն Նասսար, նշ. աշխ., էջ 90-91:

73.-Ասոր ապացոյցն է կարգ մը օփերաներու արաբերէն լեզուով կատարուած յաջող ներկայացումները՝ որոնց կը հսկէր էլ-Զահէրի, ինչպէս՝ *Աիտա* եւ *էլ-Արմալա էլ-Թարուպ* [Զուարթ այրին]:

Աբտ էլ-Համիտ Թաուֆիք Զաքի, նշ. աշխ., էջ 242:

74.-Անդ:

75.-Օրինակ՝ Աբտ էլ-Հալիմ Նուէյրա, Իպրահիմ Հաճճաճ եւ Ըթթիաթ Կարրանա:

76.-Օրինակ՝ Ահմատ Ֆաատ էլ-Տին, Մոհամմէտ էլ-Մուկի եւ Գամալ էլ-Թաուիլ:

Անդ, էջ 241:

Օրինակ՝ Սայէտ Տարուիշ, Տաուուտ Հոսնի, Զաքարիյա Ահմատ, Մոհամմէտ էլ-Գասապճի, Մոհամմէտ Աբտ էլ-Ուահապ, Ֆարիտ էլ-Աթրաշ, Ռիատ էլ-Սոնպաթի:

Մանրամասնութիւնները *տե՛ս* Զէյն Նասսար, նշ. աշխ., էջ 88-90:

77.-Անդ, էջ 93:

78.-*Արեւ*, թիւ 6758, Երկուշաբթի, 17 Մայիս 1941, էջ 2:

79.-*Արեւ*, թիւ 6815, Շաբաթ, 24 Մայիս 1941, էջ 3:

80.-[illegible] 1941, էջ 2:

81.-[illegible]

Արեւ, Թիւ 7095, Ուրբաթ, 24 Ապրիլ 1942, էջ 2. Թիւ 8389, Շաբաթ, 20 Յուլիս 1946, էջ 3:

82.-*Արեւ*, Թիւ 9285, Չորեքշաբթի, 29 Յունիս 1949, էջ 3:

83.-Օրինակ, 1919 Օգոստոս 30-ին, Աղեքսանդրիոյ Միսու Ամերիկեան Թատրոնին մէջ, Յառաջդիմասէր Հայ Երիտասարդներու Ընկերակցութիւնը նուագահանդէս մը կը կազմակերպէ ղեկավարութեամբ Միհրան Թումաճանեանի՝ նուիրուած Կոմիտաս վարդապետի գեղջկական երաժշտութեան: Ինչպէս նաեւ Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութիւնը, 1947 Մայիս 8-ին, Կոմիտաս վարդապետի ծննդեան 78-ամեակին առիթով հանդիսութիւն մը կը կազմակերպէ:

Տե՛ս Աղեքսանդրիոյ Միսու Ամերիկեան Թատրոնին մէջ, 1919 Օգոստոս 30-ին տեղի ունեցած Կոմիտաս վարդապետի գեղջկական երաժշտութեան նուագահանդէսի յայտագիրին տետրակը:

Արեւ, Թիւ 8625, Հինգշաբթի, 1 Մայիս 1947, էջ 2:

84.-Օրինակ՝ սոփրանօ Արմինէ Զաքարեան, դաշնակահարուհի Անժէլ Պալատոնի, Կոմիտաս երգչախումբ եւ այլն:

Արեւ, Թիւ 6779, Հինգշաբթի, 10 Ապրիլ 1941, էջ 2. Թիւ 7273, Ուրբաթ, 20 Նոյեմբեր 1942, էջ 2. Թիւ 8814, Հինգշաբթի, 11 Դեկտեմբեր 1947, էջ 1:

85.-Հայկական բաժինը ծնունդ առաւ 1934-ին հիմնադրուած եւրոպական յայտագիրի ընդերքէն: Այդ ժամանակ, եւրոպական կայանը իր խօսքը, երգը եւ երաժշտութիւնը կը հաղորդէր անգլերէն եւ ֆրանսերէն լեզուներով: Քսան տարի ետք՝ 1954-ին,ան կ'ընդարձակէ իր ցանցը՝ հաղորդելով գերմաներէն, իտալերէն, յունարէն եւ հայերէն լեզուներով: Սկիզբը, հայկական հաղորդումին տեւողութիւնը շաբաթական կէս ժամ էր եւ կ'ընդգրկէր միայն «ունկնդիրներու պատուէրներ» բաժինը: 1968-էն սկսեալ Թողարկումը կը դառնայ շաբաթական երկու անգամ՝ նոյն յայտագիրով եւ տեւողութեամբ: 1970-էն սկսեալ Թողարկումը կը դառնայ շաբաթական երեք անգամ՝ իւրաքանչիւրը 45 վայրկեան տեւողութեամբ, ընդ որում 30 վայրկեան կը հաղորդուի աւանդական «ունկնդիրներու պատուէրներ»-ը եւ 15 վայրկեան՝ դասական երաժշտութիւն: 1973-ին Թողարկումը կը դառնայ օրական մէկ ժամ: Հետեւաբար, բազմազանութիւն կը մուծուի յայտագիրներուն մէջ՝ ընդգրկելով մշակոյթի, գրականութեան, արուեստի եւ ընտանիքի տարբեր ճիւղեր: Հայկական բաժինի առաջին հաղորդավարն ու պատասխանատուն եղած է Աստղիկ Բաբլանեան: Այս բաժինը մինչեւ այսօր մաս կը կազմէ եգիպտական հաղորդակցական ցանցին: Այժմ, իր վարիչն է Աիտա Տէօվլէթեան:

Մանրամասնութիւնները *տե՛ս* Սահար Աշուր, «Եգիպտական ձայնասփիւռի հայկական բաժինը», *Արեւ օրաթերթի միամսեայ երաժշտական յաւելուած*, Թիւ 18, Յունիս 1999, էջ 8-9:

86.-Աւագեան, «Հայերը արաբական երգ-երաժշտութեան մէջ...», անդ, էջ 17:

Մօտս պահուող Միշեանի ստացագիրէ մը քաղուած տեղեկութիւններ:

87.-Սայէտ Տարուիշի ստեղծագործութիւններուն Միշեանի կատարած ձայնագրութիւններուն մանրամասնութիւնները *տե՛ս* Գամալ Էննէկմի, *Արաբական երգեցողութեան աւանդը՝ էլ-Մուսելլի, Զէրիապի, Օմ Գուլսումի եւ Ապտ էլ-Ուահապի ընդմէջէն*, Գահիրէ, 1998, էջ 149-154:

ՔԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՀԱՃԵԱՆ
MAZURKA

Երեւանի Չարենց Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Տիգրան Չուհաճեանի դիւանին մէջ կը գտնուին մեծ երաժշտահանին բազմաթիւ ձեռագիր պատառիկներ, սեւագրութիւններ եւ անյայտ ստեղծագործութիւններ: Այս վերջիններէն մէկն է թիւ 129 (1) ինքնագիր ձեռագիրը: Վերջինը անթըւակիր է, գրուած է սեւաթանաք, չափն է 34.4x26 սմ.: Քառածալ ձայնաթերթի երկրորդ, երրորդ եւ չորրորդ էջերուն վրայ շարադրուած է մաքրագրուած, ամբողջական, անվերնագիր ստեղծագործութիւն մը, որ՝ ըստ էութեան, մազուրքա մըն է:

Առաջին էջին վրայ, ինքնագիր մատիտով, հայատառ թրքերէն եւ երբեմն ֆրանսերէն լեզուով, գրուած են անյայտ ստեղծագործութեան մը գործող անձերը:

Չէ նշուած նուագարանը: Գրուած է դաշնակի երկու հնգագիծի վրայ: Նկատի ունենալով տիտղոսաթերթի հեղինակային նշումները, երաժշտութեան գունային-նուագախմբային հնչեղութիւնը, կարելի է ենթադրել՝ թէ ան նուագախումբի ստեղծագործութեան մը դաշնակի փոխադրութիւնն է: Թէեւ Չուհաճեանին անունը չկայ, բայց ելլելով իր ոճական բովանդակութենէն՝ ան հաստատապէս Չուհաճեանի հեղինակութիւնն է: Զայն կարելի է գործիքաւորել եւ կատարել: Հնարաւոր է նաեւ նուագել դաշնակով: Ստեղծագործութիւնը իր քնարաշունչ յագեցուածութեամբ, նրբաթափանց խորութեամբ, արժանի է երաժշտասէրներու ուշադրութեան:

1.-1995-ին, Երեւանի Տիգրան Չուհաճեանի դիւանը կը վերամշակուի երաժշտական բաժինի վարիչ Ցօղիկ Բեքարեանի կողմէ: Կը փոխուին բոլոր ձեռագիրներուն թուագրումները, երբեմն նաեւ էջերուն քանակը: Նոյն դիւանը մենք թերթած ըլլալով մինչեւ 1991 թուականը եւ տեղեակ չըլլալով այս փոփոխութեան մասին, ցարդ կատարած մեր բոլոր հրատարակութիւններուն մէջ՝ Չուհաճեանի Երեւանի ձեռագիրներուն ազրիւրները նշած ենք թղթածրարները հին թուահամարով: Այս առումով յիշատակենք՝ որ սոյն ձեռագիրին հին թիւը եղած է 92:

MAZURKA

ՏԻԳՐԱՆ ՋՈՒՀԱՃԵԱՆ
DIKRAN TCHOUHADJIAN

Introduction

Mazurka

pp

pp

1.

2.

Fine

sf

14

ff

17

1.

19

2.

5

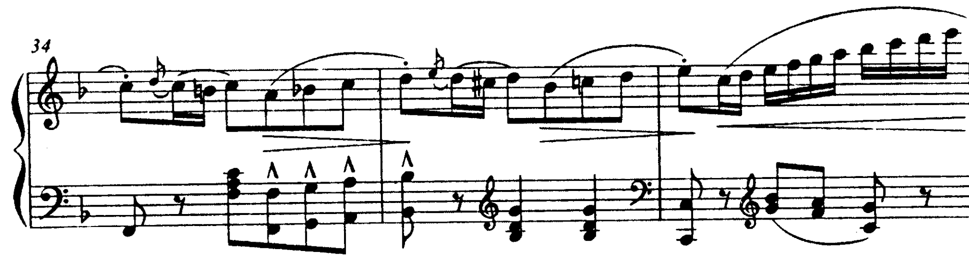
22

p

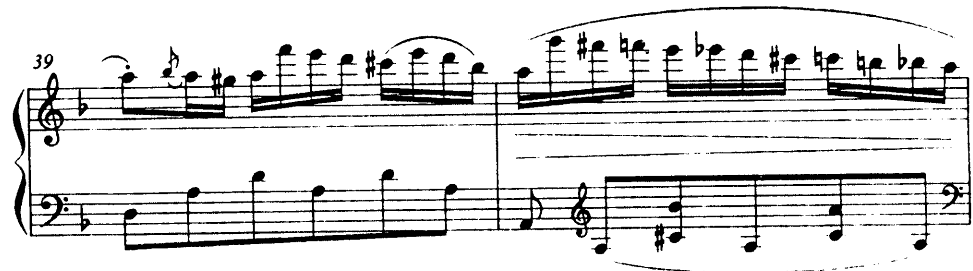
25


28


31


34


1.
2.
37a
p


39

41

43

46

49

52

1.

2.

5

Mazurka da capo

ԳԱԼՈՒՍՏ ԿՈՍՏԱՆԴԵԱՆ
ՍԱԹԻՆԻԿ ՍՔՕԹԻՇ

ԺԹ. դարու արեւմտահայ յայտնի փիլիսոփայ, գրող Գալուստ Կոստանդեան (1840, Զմիւռնիա-1898, Զմիւռնիա) թողած է նաեւ սակաւաթիւ երաժշտական հեղինակութիւններ: Անոնցմէ մէկն է *Սաթինիկ* խորագիրով Սքօթիշ մը դաշնակի համար, տպագրուած Զմիւռնիոյ մէջ (անթուակիր): Գեղարւեստականօրէն *Սաթինիկ* բացառիկ արժէք մը չի ներկայացներ, սակայն իր պատմական կարեւորութիւնն ունի այն տեսանկիւնէն՝ թէ հեղինակութիւնն է մեծ փիլիսոփա-գրողին եւ կը բացայայտէ իր մտերմիկ կողմը: Բաց աստի, բոլոր բացատրութիւնները եւ երաժշտական եզրերը գործածուած են բացառապէս հայերէն, որ ինքնին հետաքրքրական երեւոյթ էր նախակոմիտասական հայ մասնագիտացուած (professional) երաժշտութեան համար:

ՍԱԹԻՆԻԿ
ՍՔՕԹԻՇ

ԳԱԼՈՒՍՏ ԿՈՍՏԱՆԴԵԱՆ

Պատրաստութիւն

Զուարթագին

8va

5

մեղմ

Սքօթիշ

9

թեթեւ

ուժով

13

ո.

17

ո. աւելցուր

ո.

կամաց

21

ո. ա.

ո.

ուժգին

Երրամասն նուագ

25

ո. ա.

ո.

29

կ.

1.

ո.

31

2.

կատակելով

36

ԿՈՄԻՏԱՍ ԳԷՈՐԳԵԱՆ
ԳՈՎՔ ՀԱՅ ԴՊՐՈՑԻՆ
երգի եւ դաշնակի համար

Խորահայեաց երաժշտահան, բազմահմուտ խմբավար Կոմիտաս Գէորգեան ծնած է Երեւան: Որդին է խմբավար, մանկավարժ Հրանդ Գէորգեանին, որմէ ստացած է իր երաժշտական նախնական գիտելիքները: Այնուհետեւ յաճախած է Երեւանի Չայքովսքի Երաժշտական Տասնամեայ Դպրոցը:

1969-1979 ապրած է Լիբանան, իսկ 1979-ին հաստատուած է Փարիզ, ուր իր երաժշտական կրթութիւնը կատարելագործած անուանի երաժիշտներու հսկողութեան տակ՝ մասնագիտանալով նուագավարութեան ասպարէզին մէջ:

1984 Մայիս 18-ին, Փարիզի Ռէօյ Մալմեզոն Մշակութային Գարուն նուագավարական մրցոյթին կ'արժանանայ առաջին մրցանակի եւ ոսկեայ շքանշանի:

1989-ին Փարիզի մէջ կը հրատարակէ *Երաժշտական բառարան* արժէքաւոր աշխատասիրութիւնը (208 էջ), ուր կը տրուի 1500 եզրի սպառիչ բացատրութիւններ:

Հեղինակն է բազմաթիւ երգերու, դաշնակի ստեղծագործութիւններու եւ այլն:

Ներկայիս կը վարէ Փարիզի Ս. Յովհաննէս Մկրտիչ Մայր Եկեղեցւոյ երգչախումբը:

Իր մասին անդրադարձած է Յիցիլիա Բրուտեան՝ *Հայ երաժշտական մշակոյթի աշխարհասփիւռ ընձիւղները* աշխատութեան մէջ (Երեւան, 1996, էջ 324-325):

Գովք հայ դպրոցին երգը՝ զոր առաջին անգամ ըլլալով կը հրատարակենք ստորեւ, կը բացայայտէ մեղեդիի, դաշնակումի (harmony) եւ երաժշտական անբռնազբօս ու գեղեցիկ զարգացումի բնական զգացողութեամբ օժտուած, բառերու չեշտադրական ու բովանդակային արտայայտչականութիւնը հարազատօրէն թարգմանելու ընդունակ երաժիշտ մը:

Երգը նախատեսուած է մանկական երգչախումբի համար: Զայն կարելի է նաեւ մենակատարել:

ԳՈՎՔ ՀԱՅ ԴՊՐՈՑԻՆ

Խօսք եւ երաժշտ.՝ ԿՈՄԻՏԱՍ ԳԷՈՐԳԵԱՆ

Քայլերգաձեւ եւ հանդիսաւոր

Երգ

Դաշնակ

Յա-ւերժ ապ-րիր մեր վար-ժա-

4

րան, մեր հա-րա-զատ դըպ-րոց հայ-կազ-եան, բաշ-խե-լով բար-քերն ա-

8

ռատ մեր ազ-գա-յին ժա-ռան-գու-թեանց, շնոր-հե-լով գան-ձերն ան-

12

հատ մեր հո-գե-ւոր հա-րըս-տու-թեանց: Դա-րա-

16
տոր դըպ-րոց, փա-ռա-տոր դըպ-րոց, կըր-թու-թեան դու մեր ամ-րոց: Կեց-ցէ

20
Հայ դըպ-րոց, մեր ուս-ման դարբ-նոց, որ հիմ-նեց հը-զօր Մաշ-տոց: Մեզ բո-լո-

24
րըս շուր-ջըդ հա-ւա-քող, մըտ-քե-րը մեր պայ-ծա-ռաց-նող, ուս-ման ծա-

28
րա-ւըր յա-գեց-նող, հա-յոց լե-զուն յա-ւեր-ժաց-նող, ուս-ման ծա-

32
բա - ւր յա - զեց - նող, ու երկ - նա - յին շնոր - հներ բաշ -

35
խող: Դա-րա-ւոր դըպ-րոց, փա-ռա-ւոր դըպ-րոց, կըր-թու-

39
թեան դու մեր ամ - րոց: Մաշ - տո - ցի կեր - տած, վար - ժա-

42
րան ու դըպ-րոց, դուք ծաղ - կէք ի փառս Հա - յոց:

դանդաղել

ԳՈՎՔ ՀԱՅ ԴՊՐՈՑԻՆ

Յաւերժ ապրիր մեր վարժարան, մեր հարազատ դըպրոց հայկազեան,
Բաշխելով բարքերն առատ մեր ազգային ժառանգութեանց,
Ծնորհելով գանձերն անհատ մեր հոգեւոր հարստութեանց:
Դարաւոր դըպրոց, փառաւոր դըպրոց, կըրթութեան դու մեր ամրոց:
Կեցցէ Հայ դըպրոց, մեր ուսման դարբնոց, որ հիմնեց հըզօր Մաշտոց:

Մեզ բոլորըս շուրջըդ հաւաքող, մըտքերը մեր պայծառացնող,
Ուսման ծարաւը յագեցնող, հայոց լեզուն յաւերժացնող,
Ուսման ծարաւը յագեցնող, ու երկնային շնորհներ բաշխող:
Դարաւոր դըպրոց, փառաւոր դըպրոց, կըրթութեան դու մեր ամրոց:
Մաշտոցի կերտած, վարժարան ու դըպրոց, դուք ծաղկէք ի փառս Հայոց:

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

1912-ին, թենոր Արմենակ Շահմուրատեան առաջին անգամ ըլլալով կ'այցելէր Եգիպտոս, ստեղծելով մեծ խանդավառութիւն: Եգիպտահայ եւ օտար մամուլը բազմիցս կ'անդրադառնայ իր ելոյթներուն, չեչտելով իր բացառիկ ձայնն ու երաժշտական ընդունակութիւնը: Ստորեւ կը քաղենք Գահիրէի *Հուսանք* չաբաթաթերթին մէջ տպագրուած յօդուածը՝ որ ունի երկու ենթաբաժին, մէկը գրուած խմբագրութեան կողմէ, իսկ միւսը՝ Յովհաննէս Սեթեանի:

Խմբգր.

ՇԱՀ-ՄՈՒՐԱՏԵԱՆ

ՆՈՒԱԳԱՀԱՆԴԷՍԸ

Երկուշաբթի գիշեր, Թէաթր Ապպասի մէջ, թենօռ Շահ-Մուրատեան իր կմայլելի ձայնովը թովեց, աքանչացուց, գնովցուց բոլոր ներկաները: Մեր հեթանոս գրչին համար յանդգնութիւն կը նկատենք ճշգրիտ գնահատութիւնը փորձել Շահ-Մուրատեանի պարկած տիրական արուեստին: Ձայնին անպատում գեղգեղանքը միայն կը տարփողենք: Հրաշալի՜ օրկան մը, իսկապէս, որ ամենէն յորդ ու հզօր ելքերէն մինչեւ ամենանուրբ նուաղումները կը մնայ մաքուր, պայծառ ու քաղցր, լեռնակունքի անապակ ջուրի մը պէս: Շահ-Մուրատեան իր երգած առաջին կտորէն իսկ (*Տանասիօն տը Ֆօսթ*) տուած էր իր տաղանդին ամբողջ չափը, թէեւ ներկայ հասարակութիւնը մեկ քիչ մը յուսախաբ ըրաւ իր արուեստագիտական կզացումին վրայ, այդ առաջին շքեղութիւնը գաղջ ծափահարութեամբ մը ընդունելէ ետքը ամենաբուռն ծափերու արժանացնելով յաջորդ թիւը՝ ջութակի վրայ Մ. Կորաքիի ճարտար մէկ աճպարարութիւնը Սարասաթի Պոհեմական Եղանակներուն: Բայց Շահ-Մուրատեան իր յաջորդական երեւումներուն մէջ կատարելապէս տիրացաւ գերեց ներկաներուն հիացումը: Խօսքը չենք ըներ յայտագրին միւս թիւերուն, որոնք անհրաժեշտ թէեւ հաճելի միջակութիւններ էին: Իսկ մեր սիրելի վարպետին, Տիար Յ. Սեթեանի, կը թողունք ստորեւ հրատարակուած իր յուզիչ տողերովը թարգման կանգնիլ ազգային կզացումի այն խռովքին կոր Շահ-Մուրատեան առթեց իր հայրենակիցներուն: Թէաթր Ապպասի հսկայ թատրոնը մեծ մասամբ լեցուած էր, եւ երեկոյթը, կրնանք ըսել, կատարեալ յաղթանակ մը եղաւ Շահ-Մուրատեանի համար:

Մեր յաջորդ թիւով պիտի տանք թարգմանութիւնը այն գնահատական յօդուածներուն կոր տեղական օտար մամուլը նուիրեց Շահ-Մուրատեանի:

Շահ-Մուրատեան մտադիր է Աղեքսանդրիա ալ նուագահանդէս մը տալ՝ ուր վստահօրէն նոր յաղթանակ մը պիտի տանի:

ՄԵԾ ՀԱՅ ԱՐՈՒԵՍՏԱԳԷՏԻՆ

Սիրելի Շահ-Մուրատեան,

Տուրքեր, ընծաներ եւ սպասներ կան որ չեն կրնար փոխարինուիլ: Ձեր մատուցած ծառայութիւնը, ձեր մատակարարած հրճուանքը անոնցմէ են:

Դուք անհունօրէն գեղեցիկը, դուք անճառելի կերպով վսեմը ըմբոշխնել տալու անգին սպասը կ'ընծայէք մեզի. շնորհակալ ենք:

Անցեալ օր, երբ դուք երգեցիք *Հայաստան*ը մատաղատի հայ ուսանողնե-

րուն, խորհրդաւոր եւ սրտաշարժ բան մը տեղի ունեցաւ, կոր ամենքս ալ նշմարեցինք. բոլոր այդ աղածրի հայրրդիներուն գոյնը փոխուեցաւ. անոնց արիւնը գլուխնին խուժեց, կամ անձկութեամբ եւ հեշտութեամբ խառն սարսուռ մը տրծգունեցուց անոնց այտերը: Արուեստագէտի ձեր հզօր կարողութիւնը անոնց երեւին մոյնքը յեղաշրջելու, անոնց մայերուն մէջէն յուզմունքի եւ հիացման սրսփանքը անցնել տալու հրաշքը գործեց: Առանց գիտնալու թէ ինչ կ'ըլլային, թովուեցան հմայուեցան, վերացան, յափշտակուեցան՝ իրենց հայրենիքին անունը պոռացուած լսելով այնպէս որպէս դուք միայն գիտէք պոռալ: Այդ աղաղակը, «Հայաստա՜ն», պիտի ըսէի թէ անոնք կարծեցին թէ իրենք էին արձակողը, եւ իրենց մատղաշ կուրծքը ուժգին ուժգին տրոփեց ու հեւաց, ա՜յնչափ խռովք, ա՜յնչափ արցունք, ա՜յնչափ թրթիռ կար ձեր ձայնին մէջ, եւ դրիք անոնց լանջքերուն տակ: Ու ես կը հաւատամ որ անոնք այսուհետեւ, ամէն անգամ որ լսեն կամ կարդան այդ բառը, իրենց բնազաւառին քաղցրիկ անունը, ձեր ձայնը տակաւին լսել պիտի կարծեն, ու չպիտի դադրին սիրելէ այդ անունը, ու ձերն ալ, ակնիւ պարոն:

Գալով մեզի, չեմ կարող նկարել ձեզի հմայքի բովանդակ նոր տիեզերքը կոր դուք, գոգցես դիւթի գաւազանով, կը ծնցունէք մեր հոգւոյն մէջ եւ որ անձառ արտակացութեամբ մը կը լեցնէ զմեզ. միայն յայտարարեմ ձեզի որ մեր ուրախութիւնը անչափ է տեսնելով հայ անունին ձեզմով անգամ մը եւս փառաւորումը աշխարհի առջեւ: Այո, դուք պարծանք մը եւս կ'աւելնաք մեր ցեղին պարծանքներուն վրայ, եւ ձեր գեղարուեստի մէջ կորսուած դափնիները թաց են մեր խնդութեան արցունքներովը: Ապրի՜ք, շատ ու երջանիկ ապրի՜ք:

Արդէն արուեստին այդչափ հզօր ներկայացուցիչ մը լոկ պիտի բաւէր յափըշտակելու համար, մեր խելագար ծափերուն հետ, նաեւ մեր հիացիկ խանդավառութիւնը եւ արտասուաթուրմ աղապատանքը: Բայց մենք բախտաւորութիւնը ունեցանք ձեզի հետ խօսելու եւ ձեր անձը ճանչնալու. եւ գնահատեցինք, ձեր մէկ քանի անկեղծիկ բառերուն վրայ, ամէն ինչ որ կայ ճշմարտապէս հայրենասիրական եւ գերպանցապէս արժանաւոր ձեր մեծատաղանդ անձնաւորութեան մէջ: Եւ երբ կը հաստատենք որ՝ ձեր մէջ՝ արուեստագէտը նոյնիսկ թերեւս տեղի կու տայ ազգասէրին, երբ կը տեսնենք որ, երբ դուք մեր հայրենիքը կ'երգէք, ձեր սիրտը, ձեր հազագը, ձեր կուրծքը, ձեր կենդանի քնարը մէկ խօսքով, այնպիսի շեշտ մը կ'առնեն, որ կու լայ եւ կը լացնէ, առոյգ չափը տալով հայրենիքին սիրովը բորբոքող ձեր զգացումներուն, այն ատեն ձեր տաղանդին համար մեր զգացած սիրոյն, մեր խանդաղատանքին, մեր սքանչացումին վրայ կ'աւելնայ այլապէս նուիրական բան մը. պաշտումը:

Թոյլ տուէք ուրեմն, սիրելի հայրենակից, թոյլ տուէք որ ձեզի ըսենք թէ ձեր տաղանդը պաշտելի է մեզի համար:

Յ. ՍԵԹԵԱՆ

Հուսանք, շաբաթաթերթ, Գահիրէ, Ա. տարի, 5/18 Փետրուար 1912, թիւ 6, էջ 88-89

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ԳՈՀԱՐԻԿ ՂԱԶԱՐՈՍԵԱՆ

Սփիւռքահայ երաժշտահան ու դաշնակահար Գոհարիկ Ղազարոսեանի մահուան երեսունամեակին առիթով, 1997-ին Փարիզի մէջ կը ձայնագրուի CD մը՝ կազմուած իր լաւագոյն ստեղծագործութիւններէն եւ մասնակցութեամբ հայ եւ օտար բարձրորակ կատարողներու:

Մենանուագ դաշնակի գործերէն ընդգրկուած է հինգ Études: Ծահան Արծրունի կը նուագէ չորս հատ, թիւ 9՝ մի մեծալար (major), ձախ ձեռքի համար, թիւ 23՝ սի մեծալար, թիւ 7՝ մի պեմոլ մեծալար (ցուցակին վրայ սխալմամբ թիւ 7-ը նշուած է թիւ 23-էն առաջ) եւ թիւ 3՝ ռէ պեմոլ մեծալար: Արծրունիին կատարումը ունի զգայուն, երգային նախահենք՝ խոր հպումով եւ դաշնեակներու (chord) թրթռուն հնչականութեամբ: Գիտէ նրբօրէն զարգացնել երաժշտութիւնը: Դաշնակահարը յաջողած է վեր հանել իւրաքանչիւրին ընդհանուր կերպարային յագեցուածութիւնը՝ առանց կորսնցընելու մեկնաբանական մանրամասնութիւնները:

Ունինք լոկ քանի մը նկատողութիւն: Թիւ 9-ի հատած (measure) 4-ի մեղեդիին մէջ, հեղինակային սոլ տիեզին (օր.1ա) փոխարէն կը նուագէ (սխալմա՞մբ թէ դիտաւորեալ) սոլ պեքար (օր.1բ)՝ որ կը հակասէ հիմնանիւթի (theme) ձայնակայքային (tonality) տրամաբանութեան: Աւելորդ է թիւ 7-ի հատած 5-ին մէջ աւելցուցած նախահարուկը (accacciatura) (օր. 2): Ցանկալի էր թիւ 3-ի երկրորդ հատածէն սկիզբ առած ձախ ձեռքի հիմնանիւթը (օր. 3) յստակօրէն առանձնացնել, որ Արծրունիի նուագին մէջ կորսուած է նուագակցութեան հնչիւններուն մէջ:









CD-ն կը բովանդակէ նաեւ Étude թիւ 19-ը՝ լա մեծալար, ուր վիպապաշտական կատարումով հանդէս կու գայ Արթիւր Ահարոնեան ու աչքի կը զարնէ ռուպաթոյի ընդգծումով եւ մեղեդիական չերտերու զանազանութեամբ:

Նկատելի է՝ որ ընտրուած հինգ Étude-ներն ալ երգային են: Պիտի փափաքէինք ունկնդիր ըլլալ նաեւ վիրթիւոզական բնոյթի Étude-ներէն գէթ մէկուն (օրինակ՝ թիւ

12, 17, 20, 21 եւ այլն)՝ որ պիտի բացայայտէր դաշնակահար-երաժշտահանի այլ դիմանկար մը:

Դաշնակի քառամաս սոնաթէն ընտրուած է երրորդ՝ ամենադանդաղ մասը: Սոնաթի մը երրորդ մասը ներկայացնել իբրեւ նմոյշ՝ բաւարար չէ գաղափար կազմելու ընդհանուր ստեղծագործութեան մասին: Սոնաթ մը առանց ծայրամասերուն իմաստազուրկ կը դառնայ: Իսկ Ղազարոսեանի սոնաթին առաջին (Moderato), երկրորդ (Scherzo-Allegro scherzando) եւ չորրորդ (Rondo-Allegro) մասերը երաժշտական բեղուն մտածողութեան արգասիքն են եւ արժանի կատարումի: Արթիւր Ահարոնեան երրորդ մասը կը մեկնաբանէ դարձեալ վիպապաշտական մօտեցումով եւ ձայնարտաբերումի խորութեամբ: Սակայն այստեղ ռուպաթոները քիչ մը չափազանցուած կը գտնենք:

Les Arméniennes խորագիրով փրելիւտները Ծահան Արծրունիի մատներուն տակ ստացած են անպաճոյճ, ժողովրդա-փիլիսոփայական մտորումներով առլցուն, դիւրազգաց բնոյթ, որոնք հարազատ են բովանդակող գեղջկական հիմնանիւթային հենքին: Սակայն մեզի համար պարզաբանումի կարօտ երկու հարց կը ծագի՝ կապուած չորրորդ փրելիւտին՝ «Կալերի ճամբէն՝ Թաղալուր»-ին վերաբերեալ: Մեր ձեռքի տակ ունինք այս ստեղծագործութեան 1947-ին Իսթանպուլի մէջ վիմատիպ բազմացուած օրինակ մը: Այստեղ, հատուած 33-ի *ռէն տիէզ* է (op. 4), զոր Արծրունի կը նուագէ *պեքար*: Այլեւ ստեղծագործութեան աւելցուած է երկու հատուած՝ որոնք կը բացակային մեր օրինակին մէջ: Արդեօ՞ք Արծրունի ձեռքին տակ ունեցած է հեղինակին կողմէ վերանայուած օրինակ մը: Նման պարագաներու, երբ երաժշտահանին գործերը կամ մեծ մասամբ անտիպ են, կամ տպագրուած ոչ մասնագիտական հրատարակութեամբ եւ յետագային ենթարկուած սրբագրութիւններու, նախընտրելի կ'ըլլայ ձայնագրութեան զուգորդուած գրքոյկ-բացատրութեան մէջ յիշատակել կատարումին աղբիւրը՝ ըլլայ ան ձեռագիր թէ տպագիր, խուսափելու համար աւելորդ թիւրիմացութիւններէ: Իսկ դաշնակի չարանուագի (suite) թիւ 2-ը՝ «L'oiseau à ma fenêtre», Արծրունի կը նուագէ յստակ ու մետաղեայ առոգանութեամբ:



CD-ն կը բովանդակէ նաեւ Ղազարոսեանի լարային քառանուագը ամբողջութեամբ, զոր կը կատարեն Հայկ Դաւթեան (Ա. ջութակ), Անթոն Մաթալաեւ (Բ. ջութակ), Ռուտոլֆ Սուլցենպախըր (ջութ) եւ Հենրի Ալեքսեան (թաւ ջութակ): Մեկնաբանութիւնը՝ մերթ նախշուն ու թափանցիկ, մերթ աղնուատոհմ ու վէս, ինքնուրոյն ընթերցում մըն է այս երկին: Սակայն երբեմն տարբեր նուագարաններով մէջ ընդ մէջ կրկնուող ենթադասոյթներու (motif) կամ ամբողջական նախադասութիւններու մէջ կը պակսին կատարողական միակերպութիւնը: Ցատկապէս բազմաձայն (polyphonic) հատուածներուն մէջ յստակօրէն չեն զանազանուիր առաջնային եւ երկրորդային գիծերը: Իսկ առաջին մասի ընթացքներու (tempo) փոփոխութիւններուն սկիզբը նկատելի է միասնականութեան պակաս:

Ղազարոսեանի երգային բնագաւառը կը ներկայանայ *Երեք հայկական ժողովրդական երգերով*, Ծուշիկ Պուլպուլեանի (մեներգ) եւ Ծահան Արծրունիի (դաշնակ) կատարումով: Պուլպուլեան ունի գեղեցիկ ու հրապուրիչ ձայն մը, որուն հմայքն ու հզօրութիւնը լաւագոյնս կ'արտայայտուի ու կը բացայայտուի երկրորդ երգին՝ «Աշուղական երգ, թիւ 2» մէջ: Երրորդին մէջ՝ «Երգիծական երգ», հանդէս կու գայ երգչուհիին մեկնաբանական ունակութիւնները, վարպետ ձայնափոխումով ներկայացնելով երկու հակադիր անձնաւորութիւններու՝ այրիին եւ քահանային կերպարները: Առաջինը՝ «Աշուղական երգ, թիւ 1», գրուած ըլլալով ցած ձայնամասի մէջ, նուազագոյն չափով կը սազէ երգչուհիին՝ որուն ցած ձայնանիշերը չունին մեծծօ-սոփրանոյին բնորոշ թրթռացումը:

CD-ն կազմողները գեղեցիկ գաղափարը յղացած են զետեղել նաեւ Գոհարիկ Ղազարոսեանի դաշնակի նուագը, կատարուած 1958-ին, Փարիզի ձայնասփիւռէն: Ան կը նուագէ իր ստեղծագործութիւններէն՝ Ութ փոփոխակ ժողովրդական հիմնանիւթով, զոր կ'ածէ կենսախինդ ու սլացիկ ոճով: Ղազարոսեանի դաշնակայնութիւնը (pianism) փափուկ է, փխրուն ու զգայուն:

Իբրեւ լրացում Ղազարոսեանի կերպարին, Նորա Արմանի կ'ասմունքէ երաժշտահանին նուիրուած երկու բանաստեղծութիւն՝ հեղինակուած Զահրատի եւ Հայկանուշ Մարքի կողմէ:

Այս CD-ն՝ ներկայացնելով Ղազարոսեան երաժշտահանի ու դաշնակահարի տարբեր դիմակները, կարեւոր ներդրում մըն է հայ երաժշտարուեստին մէջ: Ան կը մերկացնէ մասնագիտացուած բարձր զինուածութեամբ օժտուած երաժիշտի մը տակաւին չբացայայտուած ոլորտները, կը փաստէ՝ թէ ան արժանի է վերակենդանացումի ու հրապարակային ճանաչումի: Այս առիթով շնորհաւորելի եւ վարակիչ է Ղազարոսեանի եղբօր աղջկան՝ Սօնա Պետրոսեանի նախաձեռնութիւնը, որ թէ՛ նիւթապէս եւ թէ՛ բարոյապէս կը հանդիսանայ այս CD-ի հրապարակումին ողնասիւնը: Փափաքելի է՝ որ սփիւռքահայ այլ երաժիշտներ եւս արժանանան միեւնոյն վերաբերմունքին:

Հ. Ա.

ԳՐԱԽՕՍԱԿԱՆ

ՀԱՅ ԵՐԳԱՀԱՆՆԵՐԻ ԽՄԲԵՐԳԵՐԻ ԸՆՏՐԱՆԻ

Տպագրական եւ խմբագրական վրիպակներ կը գտնուին նոյնիսկ Հռչակաւոր Հրատարակչատուններու գիրքերուն մէջ: Բնականաբար, բազմաթիւ վրիպակներ կը գտնուին ստորագրեալիս կատարած Հրատարակութիւններուն մէջ: Մեր յարգելի ընթերցողները վրիպակներ կը նկատեն նաեւ *Ծիծեռնակի* էջերուն մէջ: Սակայն Հազուադէպ է մէկ էջի մէջ գտնել 15 սխալ, չՀաշուած խմբագրական բնոյթի անճշտութիւնները: Այս վերջին դասին կը պատկանի 1999-ին Երեւանի *Կոմիտաս* Հրատարակչատան լոյս ընծայած *Հայ երգահանների խմբերգերի ընտրանին*, մասնագիտական խմբագրութեամբ փրոֆեսէօր Դաւիթ Ղազարեանի եւ դոցենտ Դաւիթ Ջալեանի:

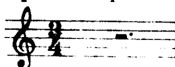
Հատորը կ'ամփոփէ Հայ դասական եւ ժամանակակից երաժշտաՀաններու 47 առանց նուագակցութեան (ա քափելլա) խմբերգներ:

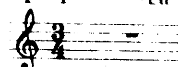
Նախ, ընդՀանուր նկատողութիւններ.

ա.-Սկզբունքօրէն նոյն նշանակութիւնն ունին *cresc.*-ն եւ < ու *dim.*-ն եւ >: Սակայն, ընդՀանրապէս, *cresc.* եւ *dim.* կը գրուին Համեմատաբար երկար տարածութեան Համար եւ իրենց ազդեցութիւնը կը շարունակուի մինչեւ ուրիշ երանգանիշի մը երեւումը: Մինչդեռ < եւ > նշանները Համեմատաբար փոքր տարածութիւններու Համար են եւ կ'ընդգրկեն միայն այն ձայնանիշերը՝ որոնց վրայ նշանակուած են: Այս Հատորին մէջ, վերջինները բոլորովին գոյութիւն չունին եւ միշտ փոխարինուած են *cresc.*-ով եւ *dim.*-ով: Հետեւաբար, կան Հարիւրաւոր տեղեր, ուր՝ ըստ տպագրուածին, *cresc.*-ն եւ *dim.*-ն կ'երկարին քանի մը Հատած (measure) եւ քանի մը տող, մինչդեռ ըստ իսկական բնագիրներուն, անոնք նախատեսուած են լոկ քանի մը ձայնանիշի Համար :

բ.-Բոլոր նախաՀարուկները (acciaccatura) անխտիր գրուած են իբր յենանիշեր (appoggiatura): Իսկ քաջ յայտնի է այս երկուքին էական տարբերութիւնը:

գ.-Ամբողջ տեւողութեամբ ձայնաՀատը (rest)՝ բացի իր բուն գործածութենէն, կը կիրառուի նաեւ բոլոր այն Հատուածներուն Համար՝ որոնք ամբողջութեամբ կը կրեն ձայնաՀատ: Ընդունուած չէ, օրինակ, 1/4, 2/4, 3/4 եւ այլ ամանակի տէր Հատածներուն ձայնաՀատերը նշանակել քառորդ, կէս եւ երեք քառորդ տեւողութիւններով (օր.1ա, բ): Բացի քանի մը խմբերգէ, այս սկզբունքը խախտուած է սոյն Հրատարակութեան մէջ, որ խմբագրական բնոյթի էական սխալ մըն է:





դ.-Ձայնանիշերուն տակ տեղադրուած բառերուն մէջ մեծ մասամբ զանց առնուած են շեշտերը եւ երկարները:

Այս բոլորը գումարելով, արդէն կը գոյանայ Հարիւրաւոր սխալներու ցուցակ մը:

Այժմ, փորձենք թերթել բովանդակութիւնը:

Կոմիտաս վարդապետին բոլոր խմբերգները սխալներով լեցուն ընդօրինակութիւններն են հմուտ կոմիտասագէտ Ռոբերտ Աթայեանի խմբագրած *Կոմիտաս, երկերի ժողովածուի* տարբեր հատորներուն: Առաջինը *Լոռու գութաներգն* է: Բառերը գրուած են խորհրդահայ ուղղագրութեամբ, բացի առաջին բառէն՝ «յիչյալ», որ՝ ինչպէս կ'երեւի, գրուած է միաժամանակ դասական եւ խորհրդահայ ուղղագրութիւններու համադրութեամբ: Էջ 3-ը կը վերջանայ երաժշտական վերջակէտով (‖), այսինքն՝ աւարտած պէտք է ըլլայ ստեղծագործութիւնը: Մինչդեռ իրականութեան մէջ էջ 4-ը անմիջական շարունակութիւնն է էջ 3-ին: Դարձեալ անտեղի վերջակէտ մը էջ 4-ի առաջին տողի (1) վերջաւորութեան: Բաց աստի, էջ 4-ի առաջին երկու տողերը փաստօրէն մէկ տող են եւ պէտք է երգուին ոչ թէ իրար յաջորդելով՝ ինչպէս տպագրուած է, այլ միասին: Ուրեմն, էջ 4-ը կազմուած է ընդամէնը երկու տողէ՝ փոխանակ երեքի: Էջ 4-ին եւ 5-ին միջեւ մոռցուած է ամբողջ հատուած մը: Էջ 5-ին սկիզբը անիմաստ է կրկին ձայնատեսակներուն (Soprani, Alti, Tenori, Bassi) ու ամանակին (5/8) նշումը: Էջ 6-ի երրորդ տողի երկրորդ հատածին կայ ընթացքի (tempo) փոփոխութիւն՝ զոր չէ նշանակուած: Նոյնն է նաեւ էջ 8-ի երրորդ տողին սկիզբը:

Երկրորդ խմբերգն է *Գութաներգը*: Չէ նշուած երգչային ձայները: Հատած 2-ի սոփրանոներուն երրորդ ձայնանիշը տօի փոխարէն սի պէտք է ըլլայ: Մոռցուած են ձայնակապերուն (legato) մեծամասնութիւնը: Օրինակ, Կոմիտաս «Զի՛գ տու, քաշի՛» նախադասութիւնը միաւորած է մէկ ձայնակապով՝ չեշտելու համար անոնց միասնականութիւնը (օր.2ա, բ): Նոյնպէս յաջորդող նախադասութիւնները: Կան ձիգի (tenuto) նշաններու կարեւոր բացթողումներ: Կան երանգանիշերու տեղի խախտումներ: Օրինակ, հատած 5-ի սոփրանոներուն *dim.*-ն կը սկսի հատածի սկիզբէն եւ ոչ թէ երկրորդ կէսէն (օր. 3ա, բ): Նոյնը նաեւ յաջորդող հատածներուն մէջ:

Օր. 2ա *Գութաներգ*, Soprani. տպուած է

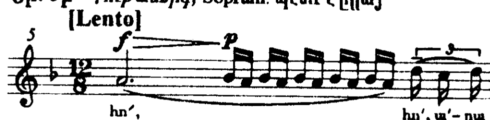


Օր. 2բ *Գութաներգ*, Soprani. պէտք է ըլլայ



1.-«Տող» եզրը գործածած ենք system-ի իմաստով, ի տարբերութիւն «հնգագիծ»-էն՝ որուն անգլերէն համարժէքն է stave:





Միրանի ծառի Հատածներ 14 եւ 22-ին, երկու անգամ ընթացքը կը փոխուի (Lamento ma tranquillo եւ Più lento, con dolore)՝ զոր չէ նշանակուած: Հատածներ 22-24 եւ 26-29-ի պասերու պեմոլներուն եւ տիէզներուն մեծամասնութիւնը անտեղի են:

*Ել, ել*ին մէջ մոռցուած են բոլոր *cresc.*-ներն ու *dim.*-ները: Հատածներ 6-7-ի չորս ձայներն ալ պէտք է ընդգրկեն ոչ թէ թրիոլէներ այլ սեքսթոլէներ (օր. 4ա, բ): Տարբերութիւն կայ:





*Ո՞վ մեծասքանչ դու լեզու*ին մէջ կան խտալերէն լեզուի սխալներ: Օրինակ, գրուած է scorevole՝ որ պէտք է ըլլայ scorrevole, con alterezzo-ն պէտք է ըլլայ con alterezza, con fermata-ն՝ con fermando, di coure-ն՝ di cuore, splendio e con fuco-ն՝ splendido e con fuoco: Պէտք էր պարզապէս ճիշտ ընդօրինակել Աթայեանէն: Ինչպէս *Գութաներգը*, այստեղ եւս կը բացակային երաժշտական (ոչ բառային) ձայնակապերը: Հատած 24-ի Բ. թենորի առաջին ձայնանիշը սիի փոխարէն սոլ պէտք է ըլլայ:

«Հայր մեր»-ին բառերը գրուած են երկու ուղղագրութեամբ՝ դասական եւ խորհրդահայ: Տեղ մը՝ «արքայութիւն», ուրիշ տեղ մը՝ «փորձութիւն»: Իսկ «որպէս եւ մենք»-ը արդէն սխալ է եւ պէտք է ըլլայ՝ «որպէս եւ մեք»: Շատ խրթին են Կոմիտաս վարդապետի հատածաբաժանումները, որոնք կը բխին գրական լեզուին տաղաչափական բնոյթէն: Ան յաճախ հատածները կը ստորաբաժնէր երկուքի՝ օգտագործելով կիսահատածներ: Վերջինները ամբողջութեամբ անտեսուած են այս հատորին մէջ: Այսպէս, կիսահատածներ գոյութիւն պէտք է ունենան հատած 3-ի «կամք Քո»-էն ետք, հատած 4-ի «հանապազորդ»-էն ետք, հատած 6-ի «թողումք»-էն ետք, վերջին հատածի «փրկեա՛»-էն ետք: Իսկ հատած 7-ի վերջաւորութիւնը ոչ թէ լրիւ հատած է՝ այլ կիսահատած:

«Տէր ողորմեա»-յի հատածներուն միջեւ միակցուած բոլոր զոյգ ամբողջ ձայնանիշերն նախընտրելի է գրել կրկնամբողջ տեւողութեամբ (օր. 5ա, բ): Հատած 15-ի վերջաւորութիւնը կիսահատած է:

Օր. 5ա «Տէր, ողորմեա». տպուած է

Ջերմեռանդօրէն

Տէր, ո - ղոր - մեա, Տէր, ո - ղոր - մեա,

Տէր, ո - ղոր - մեա:

Օր. 5բ «Տէր, ողորմեա». պէտք է ըլլայ

Ջերմեռանդօրէն

Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա՛, Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա՛,

Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա՛:

Կարա-Մուրզային երկու երգերը համեմատաբար նուազ սխալներ կը կրեն: Կարա-Մուրզային երրորդ երգը *Ո՜վ հայոց աշխարհ*ն է: Ես կը կարծէի՝ որ անոր հեղինակը Մ. Եկմալեանն էր:

Հասանք Եկմալեանի Պատարագին, որմէ ընդօրինակուած է երեք հատուած՝ «Մարմին տէրունական», «Քրիստոս ի մէջ» եւ «Սուրբ, սուրբ»: Եկմալեան իր Պատարագը յօրինած է երգեհոնի նուագակցութեամբ: Յետագային, որոշ խմբավարներ, զանց առնելով երգեհոնը՝ դայն կատարած ու ձայնագրած են առանց նուագակ-

ցութեան: Ազատ են: Բայց երբ կը տպագրուի առանց երգեհոնի, գիտական արժանահաւատութեան համար տողատակի ծանօթագրութեամբ մը կարելի էր նշել երգեհոնի անտեսումը: «Մարմին տէրունական»-ի հատած 16-ի ալթոյէն կը պակսի ձայնանիշ մը (օր. 6ա, բ): Նոյնն է նաեւ «Քրիստոս ի մէջ»-ի հատած 16-ը: «Քրիստոս ի մէջ»-ի մէջ դարձեալ կը գտնենք «յայտնեցաւ» (մէկ բառին մէջ դասական եւ խորհրդահայ ուղղագրութիւններ); «բազմեցաւ», բայց՝ «տուաւ»: «Սուրբ, սուրբ»-ի առաջին հատածի երկրորդ կէսի ալթոյի սոլը աւելորդ է (օր. 7ա, բ): Հատած 10-ի ալթոյին մոռցուած է ամբողջ տեւողութեամբ ֆա ձայնանիշը (օր. 8ա, բ): Հատած 20-ի ալթոն պէտք է կրէ ոչ թէ քառորդ՝ այլ կէս ձայնանիշ (օր. 9ա, բ): Նոյնն է նաեւ հատած 27-ը: Հատած 25-ի սոփրանոյի ձայնանիշերը մի-ռէ-տօ-ի փոխարէն պէտք է ըլլան՝ տօ-սի-լա (օր. 10ա, բ):

Օր. 6ա «Մարմին Տէրունական», Soprani, Alti. տպուած է



Օր. 6բ «Մարմին Տէրունական», Soprani, Alti. պէտք է ըլլայ



Օր. 7ա «Սուրբ, սուրբ», Soprani, Alti. տպուած է



Օր. 7բ «Սուրբ, սուրբ», Soprani, Alti. պէտք է ըլլայ



Օր. 8ա «Սուրբ, սուրբ», Soprani, Alti. տպուած է



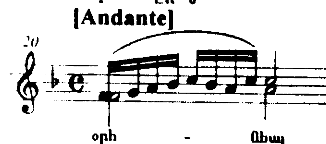
Օր. 8բ «Սուրբ, սուրբ», Soprani, Alti. պէտք է ըլլայ



Օր. 9ա «Սուրբ, սուրբ», Soprani, Alti. տպուած է



Օր. 9բ «Սուրբ, սուրբ», Soprani, Alti. պէտք է ըլլայ



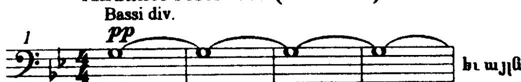
Օր. 10ա «Սուրբ, սուրբ», Soprani, Alti. տպուած է

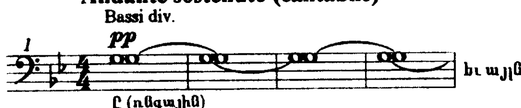


Օր. 10բ «Սուրբ, սուրբ», Soprani, Alti. պէտք է ըլլայ



Գանք Գ. Սիւնիին: *Սարերի հովին մեռնիմ* եւ *Սարերը ման եմ եկել* երգերը չենք գիտեր որ աղբիւրէն ընդօրինակուած են: Բայց բառերու ուղղագրութենէն յստակ է՝ որ Խորհրդային Հայաստանի 20-ական-30-ական թուականներու տպագրութիւն մըն է, քանզի գրուած է այդ շրջանի՝ աբեղեանական առաջին ուղղագրութեամբ: Ինչո՞ւ խմբագիրները չեն դիմած նոյն Խորհրդային Հայաստանին մէջ, 1985 թուականին լոյս տեսած նոր, լուրջ ու գիտականօրէն վերանայուած տպագրութեան: Ինչեւէ: Մեր ներկայ հատորին մէջ, ուղղագրութիւնը պահպանուած է խորհրդային հին ձեւով՝ երբ «ե» եւ «ո» տառերը բառասկիզբին կը հնչէին «է» եւ «օ»: 1999-ին, այս ուղղագրութեամբ կարելի չէ տպագրել: Հետեւաբար, «ես որ ոխտն որ չեմ տեսել»-ը պէտք է գրուէր «էս օր օխտն օր չեմ տեսել», «ի՞նչ ենիմ յես են յարը» փոխուելու էր «ի՞նչ էնիմ ես էն յարը»-ի, եւ այլն: Բարբառ է ասիկա: էջ 39-40, պասերուն համար գրուած է div. բայց նշանակուած է լոկ մէկ ձայնանիշ: Այս մէկ ձայնանիշը պահուած (կապուած) է ութ հատած (4/4 ամանակով՝ Adagio) (օր. 11ա): Քիչ մը երկար չնչառութիւն պէտք պիտի ունենան երգիչները: Մինչդեռ մեր ձեռքի տակ եղած 1985-ի տպագրութենէն յստակ կ'երեւի, թէ պարիթոններն ու պասերը՝ փոխն ի փոխ, երկու հատածը անգամ մը չնչառութիւն կ'առնեն՝ անընդհատ չարունակութեան տպաւորութիւն ձգելով (օր. 11բ): Հարկ էր յստակեցնել այս կէտը: Չէ նշուած նաեւ պասերուն բառերը, որ պէտք է ըլլայ ոնգային «ը»: Հատած 20-ի «տարուն»-ը սրբագրուելու է «գարուն»-ի:





Ս. Մելիքեանի *Թըխ կոնդան*...: Բայց թող խմբագիրները չարունակեն: Հարկաւոր էր համակարգիչով չարադրուելէն ետք պզտիկ վերաքաղ մը կատարել: Նշենք, որ հատորի վերջաւորութեան աւելցուած է վրիպակներու ցուցակ մը՝ ուր խմբագիրները ամբողջ հատորին մէջ նկատած են քսան վրիպակ:

Քանի մը խօսք ալ «Կազմողի կողմից»-ին մասին: Կը կարդանք հետեւեալը. «*Հայ Երգահանների խմբերգերի ընտրանին* (առանց նուագակցութեան), որը ներկայացւում է Ձեզ, ամփոփում է Մեծն Կոմիտասի, Մակար Եկմալեանի, Քրիստափոր Կարա Մուրզայի, Գրիգոր Սիւնու, Սպիրիդոն եւ Ռոմանոս Մելիքեանների լաւագոյն խմբերգային նմուշներից, ինչպէս նաեւ մեր կոմպոզիտորական դպրոցի աւագ սերնդի՝ Բարսեղ Կանաչեան, Անտոն Մայիլեան, Անուշաւան Տէր Ղեւոնդեան, Յարոյ Ստեփանեան, Կարոյ Զաքարեան, Թաթուլ Ալթունեան, Մարտին Մազմանեան, խմբերգերը»: Կը արցնենք: Եթէ Կանաչեան, Մայիլեան եւ միւսները աւագ սերունդի ներկայացուցիչներ են՝ ուրեմն «Մեծն Կոմիտաս», Եկմալեան եւ միւսները անսերո՞ւնդ են թէ

գերաւագ սերունդի ներկայացուցիչներ...: Տեսնենք հետեւեալ նախադասութիւնը. «Ժողովածուն իր մէջ ընդգրկում է մեր տաղանդաւոր ժամանակակիցներ Առնոյ Բաբաջանեանի, Ալեքսանդր Յարութիւնեանի, Գէորգ Արմէնեանի, Էդգար Յովհաննիսեանի, Աւետ Տէրտէրեանի, Գրիգոր Հախինեանի, Գեղունի Չթչեանի, Վլադիլէն Բալեանի մէկական լաւագոյն խմբերգերը, ինչպէս նաեւ հայ կոմպոզիտորական դպրոցի միջին սերնդի լաւագոյն ներկայացուցիչներ՝ Էմին Արիստակէսեանի, Տիգրան Մանսուրեանի, Ռոբերտ Պետրոսեանի, Մարտին Վարդազարեանի, Մելիք Մաւիսակալեանի, Մարտուն Իսրայէլեանի, Ստեփան Շաքարեանի, Սիմոն Յովհաննիսեանի, Լեւոն Չաուշեանի, Արզաս Ոսկանեանի, Երուանդ Երկանեանի խմբերգային ստեղծագործութիւններից: Ժողովածուում ներկայացուած ժամանակակից երկերը հիմնականում ստեղծուել են վերջին տասնամեակների ընթացքում: Նրանց գերակշռող մասը տպագրւում է առաջին անգամ...»: Այստեղ «մեր»-ը բացայայտօրէն խորհրդահայութեան եւ արեւելահայութեան կը վերագրուի: Կարելի էր ուղղակիօրէն նշել, բացի եթէ խմբագիրները կը հերքեն արեւմտահայ երաժշտութեան մը գոյութիւնը: Յետոյ, որո՞նք են այն ստեղծագործութիւնները՝ որոնք կը տպագրուին առաջին անգամ: Դարձեալ չէ նշուած: Ի վերջոյ, «լաւագոյն խմբերգերը» գրելով կը հասկցուի՝ որ յիշեալ երաժշտահաններուն միւս խմբերգները մակարդակով կը զիջին այստեղ տպագրուածներէն: Նախընտրելի էր գրել՝ «լաւագոյն խմբերգերից նմոյշներ»:

Ի վերջոյ, ի՞նչ հերթականութեամբ դասուած են երգերը: Եթէ ժամանակագրական հերթականութեամբ ընտրուած են՝ ապա Կարա-Մուրզայի եւ Եկմալեանի խմբերգները պէտք էր դասուէին Կոմիտաս վարդապետէն առաջ: Եթէ հեղինակի տաղանդի աստիճանական որակի սկզբունքն է դրսեւորուած՝ ապա ճիշտ է, որ ամենաառաջինը Կոմիտաս վարդապետն է: Ուրեմն, նուազագոյն տաղանդ կրողն ալ Ե. Երկանեանն է, քանի որ իր ստեղծագործութիւնը զետեղուած է ամենավերջը: Պէտք էր ընտրել կայուն, գիտական սկզբունք մը:

Ժողովածուին մէջ, բացի խորհրդային շրջանին Հայաստանի մէջ ընդունուած ու վաւերացուած Կանաչեանէն եւ Սիւնիէն, ոչ մէկ արեւմտահայ երաժշտահանի խմբերգ կը գտնուի: Հաւանաբար, նման երկեր գոյութիւն չունին:

Յօդուածին սկիզբը նշեցինք, որ այս հատորը լոյս տեսած է Երեւանի մէջ: Այդպէս գրուած է տիտղոսաթերթին վրայ: Ճշտում մը: Գիրքը գրաշարուած, ձեւաւորուած, խմբագրուած եւ վաճառքի հանուած (չորս ամերիկեան տոլարի համարժէքով) է Երեւանի մէջ: Իսկ շքեղ, գեղատիպ տպագրութիւնը կատարած է Գահիրէի Նուպար Տպագրատունը, մեկենասութեամբ եգիպտահայ անանուն անհատներու: Յանկալի է՝ որ երբ մեր յարգարժան մեկենասները աջակցին հայրենի արուեստագէտներու աշխատութիւններու տպագրութեան, ընտրեն արժէքաւորը: Այսօր Հայաստանի մէջ կը գտնուին բազմաթիւ երաժշտագէտներ ու մտաւորականներ՝ որոնց լուրջ ուսումնասիրութիւնները կը սպասեն իրենց հովանաւորողին: Անհրաժեշտ է աջակցիլ, զօրավիգ կանգնիլ բարձրորակ աշխատութիւններու լոյս ընծայումին՝ յանուն մեր մշակոյթի զարգացումին ու բարգաւաճումին:

Հ. Ա.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

ԱԶԴ

Մեր յարգելի ընթերցողներուն կը յայտնենք՝ թէ նկատի ունենալով *Ծիծեռնակ* երաժշտական եռամսեայի մասնագիտական բնոյթը, 2002 Յունուարէն սկսեալ, *Ծիծեռնակ* պիտի չարունակենք ուղարկել բոլոր անոնց՝ որոնք յատուկ ցանկութիւն կը յայտնեն զայն ստանալու:

Ծիծեռնակ անվճար ստանալու համար կը խնդրենք անգլերէն լեզուով լրացնել եւ մեր հասցէին ուղարկել ներքոբերեալ թերթիկը կամ գրել մեր E-mail-ի հասցէին:

Կը խնդրեմ կանոնաւոր կերպով ստանալ *Ջահակիր* չաբաթաթերթի *Ծիծեռնակ* եռամսեայ երաժշտական յաւելուածը:

NAME : ....

ADDRESS : ....

CITY : ....

COUNTRY : ....

Ստորագրութիւն

....

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱԻԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202)4530327 Fax : (202)4522282